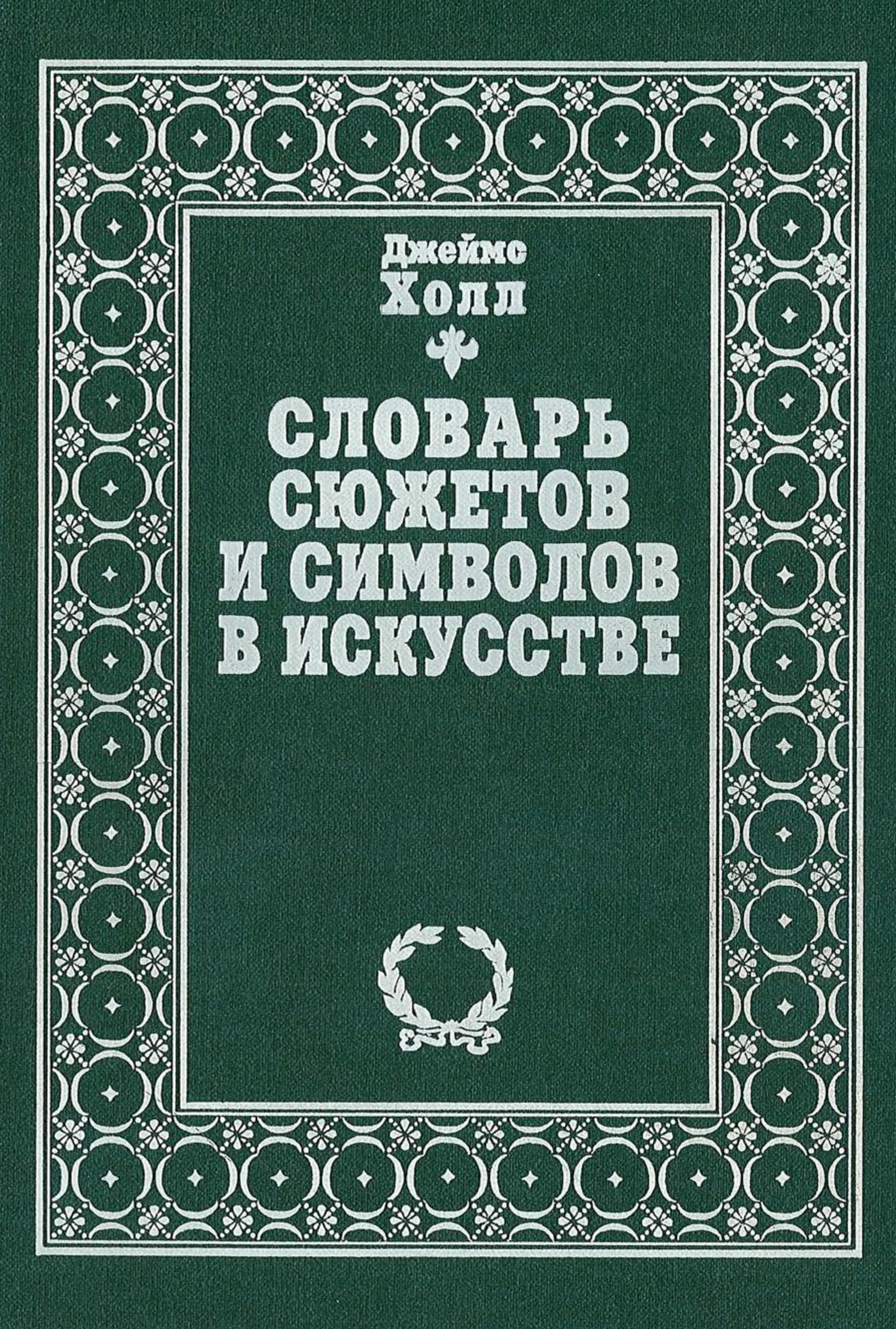

Джеймс
Холл
Словарь
сюжетов
и символов
в искусстве

James HALL

# DICTIONARY of SUBJECTS and SYMBOLS in ART

Джеймс ХОЛЛ

# СЛОВАРЬ СЮЖЕТОВ И СИМВОЛОВ В ИСКУССТВЕ

*Перевод с английского*
*и вступительная статья*
***Александра МАЙКАПАРА***

ББК 85 США
Х72

Перевод с английского
А. Е. МАЙКАПАРА

**Холл Дж.**

Х72 Словарь сюжетов и символов в искусстве Пер. с английского А. Е. Майкапара. — М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. — 656 с.

**ISBN 5-232-00326-7**

Осознание и понимание содержания и смысла изображенного на картине — это первое, с чего должно начинаться знакомство с нею, оценка ее достоинств — художественных, исторических, как документа эпохи.

Словарь Дж. Холла содержит начальные, совершенно необходимые сведения, позволяющие свободно ориентироваться в европейском искусстве.

**Х $\frac{4901000000-326}{52Р(03)-96}$** **ББК 85 США**

ISBN 5-232-00326-7

# От переводчика

До настоящего времени в отечественном искусствоведении имелась лакуна. На русском языке не было книги, где в относительно полном виде был бы представлен традиционный сюжетный репертуар европейского изобразительного искусства, иными словами, книги, из которой читатель мог бы почерпнуть сведения о традиционных сюжетах живописи и скульптуры старых европейских мастеров.

Осознание и понимание содержания и смысла изображенного на картине — это первое, с чего должно начаться знакомство с нею, оценка ее достоинств — художественных, исторических, как документа эпохи. Безусловно, в европейском искусстве имеется огромное количество произведений, определение сюжета, содержания и смысла которых до сих пор остается спорным и вызывает дискуссии, порой бурные, среди специалистов. Существует также множество картин, сюжеты и содержание которых четко определены, о чем свидетельствуют подписи под картинами, однако и при этом средний посетитель, не имея в руке книги, излагающей содержание этих сюжетов, раскрывающей символическое значение множества предметов, объясняющей часто встречающиеся латинские надписи на картинах, остается в неведении относительно содержания картины, даже если под ней имеется подпись, например, «Фалерийский учитель», «Визит Тотилы», «"Клевета" Апеллеса», «Суд Камбиса», не поймет назначения решетки, которую держит святой, даже если прочтет, что это Св. Лаврентий. Примеры встречаются — в буквальном смысле слова — на каждом шагу, когда мы ходим по залам картинных галерей или рассматриваем репродукции картин старых мастеров.

Наука, занимающаяся определением смысла и содержания изображенного на картине, называется иконологией; а описание сюжетов и несущих смысловую нагрузку деталей — это иконография. Как всякая «-логия», иконология тяготеет к синтезу, тогда как иконография — к анализу, описанием («-графия») результатов которого она занимается. На определенных витках спирали развития искусствоведения эти две дисциплины, как показывает история, могут разойтись по разным полюсам. Иконолог (близкий к историку) — блестящий, «в смокинге», он вещает о результатах своих штудий «широкой аудитории»; иконограф (близкий к знатоку, музейному эксперту) — «в рабочем халате» уединяется в хранилище и делится своими достижениями с единицами — как правило, коллегами. Пользуясь формулировкой Э. Панофского (немного ее перефразировав), можно сказать: иконолог — это словоохотливый иконограф, а иконограф — лаконичный иконолог. Когда на другом витке спирали эти дисциплины сходятся, получаются удивительные результаты. В таких случаях анализ иконографа оказывается подкрепленным синтезом иконолога. Прав Э. Панофский, уподобляющий две эти науки двум половинам арки, которые «каждая в отдельности не могут даже стоять и падают, приставленные же друг к другу — то есть целая арка — могут держать тяжесть. Так же и археологический поиск: без эстетического осмысления он произволен и бесцелен, а эстетические спекуляции без археологического поиска — иррациональны и часто уводят в дебри».

Последние десятилетия отмечены бурным развитием иконологии и иконографии. На фоне имеющихся выдающихся успехов в этой области на Западе особенно вопиюще выглядят пробелы в отечественном искусствознании (во всяком случае в том, что касается западного искусства). «Словарь сюжетов и символов в искусстве» Джеймса Холла — квинтэссенция знаний и сведений в области иконографии. Это книга, которую следует иметь при себе, когда посещаешь выставочные залы, если желаешь понимать содержание рассматриваемых картин старых мастеров.

Критические высказывания в адрес иконографического подхода к произведению искусства сводятся, в сущности, к тому, что наука эта анализирует картину как «документ», а не как «монумент», то есть устанавливает ее сюжет, а не эстетическое значение. Более того, для иконографии критерий «художественной ценности» — страшно вымолвить! — вообще не является значимым. И это потому, что понимание того, что на картине изображено, должно *предшествовать* какой бы то ни было

оценке ее художественного значения. Иначе — если ее содержание (сюжет) понято неверно — эта оценка может оказаться бессмысленной. Для наглядности приведу такой — гипотетический — пример. Вам представлен план здания, но не сказано, для чего это здание предназначено. Вы, предположив, что это жилая постройка, стали его рассматривать и оценивать с этой точки зрения. Вы критикуете его за то, что в нем нет спальни, кухни, холл неоправданно большого размера, в нем излишнее для жилого дома количество вешалок, в непомерно большой гостиной пол почему-то на разных уровнях и так далее. Затем вдруг выясняется, что это план концертного зала. Вся ваша критика архитектуры и плана этого здания оказывается лишенной всякого смысла. То же самое происходит — в большей или меньшей степени — с суждениями о памятнике изобразительного искусства, пока не понят его смысл, в частности, сюжет. А смыслом художественного произведения является, как справедливо подчеркивал Д. Хирш в своей известной работе «Основательность интерпретации» (Hirch D.E. Validity in Interpretation. New Haven, 1967), смысл, который вложил в него автор, то есть *преднамеренный* смысл, а не тот, каким наделяем его мы, люди иной эпохи и иных воззрений. Таким образом, иконография — это наука, призванная установить истинный смысл и, следовательно, в первую очередь сюжет художественного произведения.

Если искусствоведение так оскорблено — а это просвечивает во всей критике иконографического метода — тем, что в его лоне существует наука, для которой эстетика (законы красоты) второстепенна, то конфликт можно разрешить, признав иконографию наукой вспомогательной. Но тогда придется пережить саркастическую ухмылку иконографа по поводу «чистого искусствоведа», разглагольствующего об эстетической ценности картины, сюжет которой он принял за совершенно другой.

Первый шаг в подходе к картине, то есть уразумение ее сюжета, настолько важен, что порой определяет успех (или неуспех) всего дальнейшего исследования. Э. Гомбрих, один из столпов иконологии, рассказывает о таком показательном случае: один, по его словам, талантливый студент принял женскую фигуру с колесом за образ Фортуны. Поскольку фигура эта была изображена на створке алтаря, посвященного Богоявлению, он углубился в рассуждения о значении Судьбы в истории Спасения. «Это, пожалуй, легко могло бы привести его, — пишет Э. Гомбрих, — к мысли о какой-то еретической секте, не будь ему указана изначальная его ошибка». А состояла она в том, что

колесо, когда оно изображалось в живописи старых мастеров в качестве атрибута, могло относиться к нескольким персонажам. Не учтя такой многовариантности значения предмета, этот студент остановился только на одном, а именно как атрибуте Фортуны. Между тем, будь у него словарь, который вы, уважаемый читатель, держите в руках, и взгляни он в статью КОЛЕСО, он обнаружил бы, что колесо в качестве атрибута характерно, кроме Фортуны для: а) Иксиона (он изображается привязанным к колесу), б) Иезекииля (колесо предстает ему в видении), в) Донатиана (в этом случае у колеса имеются свечи, установленные на ободе) и, наконец, г) Екатерины Александрийской (колесо было инструментом ее пытки). Именно Екатерина была той искомой фигурой, которую изобразил художник на упоминаемом Э. Гомбрихом алтаре, а не Фортуна в том «смысле», каким наделил картину «талантливый студент». Если отбор из указанных в Словаре вариантов между мужскими и женскими фигурами мог быть произведен на подсознательном уровне и не воспринимался как «иконологический анализ», то выбор между двумя женскими фигурами — Фортуны и Екатерины Александрийской — является именно тем, чем занимается иконология. Эта несколько грубоватая иллюстрация приведена мною для того, чтобы продемонстрировать необходимость данного Словаря. Попутно отмечу, что всем персонажам, упомянутым в статье КОЛЕСО, посвящены в Словаре отдельные словарные статьи, на которые статья дает ссылки и из которых любознательный читатель почерпнет подробные объяснения, почему именно этот атрибут характерен для данного персонажа. И если «талантливый студент», приступая к своему исследованию картины, с самого начала нуждался в подобном руководстве, то стоит ли говорить, насколько оно полезно каждому любознательному человеку.

Подобные ошибки совершали отнюдь не только «талантливые студенты». Так при расшифровке сюжетов пластики французских готических соборов один ученый XVIII века принял дом воскрешенного Лазаря за храм Изиды, а Александр Ленуар, прославившийся тем, что во время Великой Французской революции собрал и спас многие произведения французского искусства, в том числе шедевры средневековья, счел барельефы, запечатлевшие жизнь Св. Дени (см. о нем в Словаре), иллюстрацией мифа о Бахусе. Это лишь единичные примеры. По-своему увлекательным могло бы стать чтение книги — к сожалению, еще не написанной — о неверных трактовках сюжетов произведений изобразительного искусства.

Правильное понимание смысла картины, естественно, должно — не устаю повторять — предшествовать какой бы то ни было ее эстетической оценке. Как-то мне довелось анализировать натюрморт Иоганнеса Торренциуса, очень интересный с точки зрения заключенного в нем символического смысла. Помимо традиционных для голландского натюрморта кувшинов, бокала и пары курительных трубок, он содержал лежавший под бокалом нотный лист с отчетливо написанной мелодией и словами. Натюрморт датируется 1614 годом. Этим же годом датируется музыкальный сборник Ромера Фишера, обложку которого украшает гравюра с таким же расположением двух графинов и небольшой рюмки посередине. Нотный лист здесь отсутствует, и рюмка, в сравнении с бокалом на картине, гораздо меньше по размеру. У одного искусствоведа я обнаружил критическое замечание в адрес Торренциуса за то, что он увеличил размер бокала, нарушив тем самым пропорции. Но должно ли было это наблюдение носить порицательный характер? Загадка натюрморта заключалась в следующем. Все его элементы имеют символическое — причем, в сущности, одно и то же — значение. Фраза читается так: «Что сверх меры — то плохо»; мелодия, долгое время считавшаяся не имеющей музыкального смысла, при определенной группировке длительностей, которые преднамеренно нарушают музыкальный размер, выражает идею «нарушенной меры», а запрещенный в музыке интервал — тритон (*diabolus in music*), образованный первым и последним звуками мелодии, — символизирует «плохо». Таким образом, «смысл» натюрморта Торренциуса — предостеречь от прегрешения против добродетели Умеренности. В этом контексте следует рассматривать и «преувеличенного» размера бокал, который, будучи наполнен вином и осушен, окажется «сверхмерным». Ирония судьбы в том, что единственная с уверенностью атрибутируемая этому художнику картина является аллегорией Умеренности — добродетели, которую сам художник нарушал. (В 1627 году Торренциус был осужден в Гарлеме за ересь — принадлежность к ордену Розенкрейцеров — и за аморальность; он был приговорен к казни на костре (*Torrentius*, что по-латыни значит «опаленный» — псевдоним художника), но приговор был заменен двадцатилетним заключением; вторжение в страну английского короля Карла I принесло ему освобождение и разрешение поселиться в Англии. Он вернулся в Амстердам около 1641 года.)

Эта история, по необходимости изложенная пространно — о важных иконографических исследованиях порой бывает не-

возможно рассказать кратко, — ярко иллюстрирует тезис: при оценке картины — сначала уразумение ее смысла (в данном случае — символизирование «нарушенной меры»), а лишь после этого эстетическая оценка (упреки художнику за «нарушение меры»).

Приписывание картине иного содержания, нежели то, которое в ней заложено, приводит к вопиющим ошибкам. Так, например, в книге о. Александра Меня «Сын Человеческий» (М.: Постскриптум [P.S.], 1991) приводится фрагмент фрески Мазаччо «Чудо со статиром» (с. 143). Подпись под иллюстрацией: «Ты — Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою» (Мф., 16:18). Но Христос здесь указывает правой рукой не на Петра, а вдаль и как бы говорит: «Пойди на море, брось уду, и первую рыбу, которая попадется, возьми; и, открыв у ней рот, найдешь статир; возьми его и отдай им за меня и за себя» (Мф., 17:27). На фреске, если рассматривать ее целиком, мы видим также эпизод с добыванием Петром монеты изо рта рыбы на берегу моря. Таким образом, о. Александр Мень совершил типичную иконографическую ошибку — он неверно понял сюжет этой картины. Примечательно, что ошибку совершил и сам Мазаччо: «один из собирателей дидрахм», то есть податей на храм, который должен быть иудеем, изображен в римской короткой одежде, что является нонсенсом. Причиной этой ошибки может быть только одно — художник не видел различия между сбором подати на храм и другой уплатой подати, с требованием которой приступали к Христу, — дани Риму («Динарий Кесаря»). Ни в изображении, ни в интерпретации сюжета не допустит ошибки тот, кто прочтет в Словаре статью СБОР ПОДАТИ.

Словарь Дж. Холла мог быть создан — и это подчеркивает автор в одном из своих предисловий — лишь на основе уже ставших классическими трудов по иконографии христианского и светского искусства. Библиография исследований в этой области стремительно расширяется. Представления о новейших публикациях читатель может почерпнуть из Международного реестра литературы по изобразительному искусству — RILA (Repertoire International Litterature de L'Art), с 1990 года выходящего под другим наименованием — BHA (Bibliography of the History of Art), каталоги которого выходят два раза в год. Что касается христианского искусства, то крупнейшее собрание материалов по его иконографии имеется в США в Принстонском университете. Составленный Департаментом изящных искусств Университета «Указатель по христианскому искусству» включает 600 тысяч

наименований по 25 тысячам сюжетов (сюда входят также персонажи, предметы, отдельные сцены, а также природные явления); здесь собрано более 250 тысяч фотографий и слайдов памятников христианского искусства.

Составляя свой Словарь, Дж. Холл ставил перед собой иную задачу — дать читателю-неспециалисту начальные, совершенно необходимые сведения о сюжетах европейского искусства. Поэтому, естественно, в Словарь не мог быть включен весь известный материал. Достоинство Словаря в другом — то, что он содержит, действительно необходимо, чтобы свободно ориентироваться в европейском искусстве.

Читатель обратит внимание на то, что в Словаре имеется большое количество отсылочных статей. Следует, однако, помнить, что отсылка производится от статьи с меньшим объемом сведений к статье с большим, но не наоборот. Так, например, статья СВЕЧА отсылает к ДОНАТИАНУ, поскольку там объясняется, почему у этого святого свечи, однако ДОНАТИАН не отсылает к СВЕЧЕ, поскольку в последней нет новых сведений о свече в связи с Донатианом. СЕРДЦЕ дает отсылку к ЗАВИСТИ, но не наоборот (по той же причине). Учитывая систему перекрестных ссылок, нам в русском варианте книги пришлось ввести несколько дополнительных отсылочных статей (их немного), что было продиктовано особенностями синонимических рядов. Быть может, это следовало бы сделать в большем объеме, чтобы облегчить русскому читателю поиск нужного термина.

Некоторые упущения автора обнаружены нами в ходе перевода Словаря, а также при тщательной проверке отсылок. Так, например, в статье ЛЕТУЧАЯ МЫШЬ говорится, что это животное является атрибутом аллегорической фигуры Ночи, при этом НОЧЬ не дает отсылки к ЛЕТУЧЕЙ МЫШИ. В статье МОЛЯЩИЙСЯ упоминается Дева Мария, передающая Младенца Христа на руки ФРАНЦИСКУ АССИЗСКОМУ (средневековая легенда, нашедшая отражение в живописи). Естественно ждать упоминания об этом эпизоде в статье ФРАНЦИСК АССИЗСКИЙ. Этого, однако, нет. Можно указать на некоторые противоречия. В статье РАКОВИНА автор говорит, что раковина может изображаться на одежде Христа (как эмблема странника в сюжете УЖИН В ЕММАУСЕ, где Христос предстает именно в этом качестве), однако в самой статье УЖИН В ЕММАУСЕ раковина упоминается только как атрибут одного из учеников (имеется на его плаще), но не самого Христа. Несколько неточностей исправ-

лено мною без специальных оговорок в указаниях цитируемых фрагментов первоисточников и в Дополнительном указателе.

На этом закончу перечень мелких погрешностей. На ум приходит забавное рассуждение Регера — персонажа комедии Томаса Бернхарда «Старые мастера»: «Хорошая голова ищет ошибки, превосходная голова находит их, а гениальная голова, обнаружив ошибку, использует все средства, чтобы привлечь к ней внимание других людей». (В содержании сборника, в котором напечатана эта новелла, автор назван Бернхардтом. Ошибка!)

Огромным достоинством Словаря является то, что при изложении каждого сюжета автор указывает на его литературный источник. Следует, однако, иметь в виду, что указания эти, как правило, не исчерпывающие, а лишь самые необходимые: один и тот же сюжет может фигурировать у разных писателей (особенно это касается античных авторов). Так, например, говоря о МИЛОНЕ КРОТОНСКОМ, Дж. Холл упоминает лишь Валерия Максима, тогда как этот сюжет нашел выражение также у Страбона («География», 6:12). В тех же случаях, когда у разных авторов детали сюжета изложены по-разному (чаще всего это происходит с евангельскими историями у разных евангелистов), это отмечается в Словаре, поскольку сплошь и рядом находит отражение в живописных версиях сюжетов. В этой связи любопытно указание в статье КОРИОЛАН на различие в изложении сюжета у Тита Ливия и Плутарха и — попутно — на то, что Шекспир здесь следует Плутарху.

К числу неоспоримых достоинств Словаря относится лаконизм изложения. Не имея возможности полностью цитировать литературные источники, служившие основой сюжетов картин, Дж. Холл виртуозно извлекает из них именно то, что нашло отражение в работе художника. Один из ярких примеров — статья РИНАЛЬДО И АРМИДА (4. *Ринальдо и Армида*), из которой становится ясна роль зеркала — роль, неверно переданная в русских переводах этого эпизода поэмы Тассо «Освобожденный Иерусалим».

Естественно, в труде такого рода, каким является данный Словарь, часто цитируется Библия. Известно, что западные издания Библии отличаются от русской Библии. Об этом приходится помнить, когда имеешь дело с западной литературой, в том числе искусствоведческой. Проблема возникает, в частности, с нумерацией псалмов. Дело в том, что западные издания следуют в данном случае той нумерации, которая имеется в еврейской, так называемой Масаретской (М) Библии. Русская Библия придер-

живается нумерации, принятой в Септуагинте (LXX), то есть переводе с еврейского на греческий, сделанном семьюдесятью «толковниками». Этот перевод Ветхого Завета был осуществлен в II—III веках до н.э. Поскольку в данном Словаре нумерация псалмов дана по Масаретской Библии, мы приводим здесь таблицу, которая поможет легко отыскать нужную цитату по русской Библии. Эта таблица имеется в издании Библии, осуществленном Московской Патриархией.

| LXX | M | LXX | M |
|---|---|---|---|
| 1 — | 1 | 112 — | 113 |
| 2 — | 2 | $113_{1-26}$ — | $114_{1-8}$, $115_{1-18}$ |
| 3 — | 3 | $114_{1-9}$, $115_{1-10}$ — | $116_{1-19}$ |
| 4 — | 4 | 116 — | 117 |
| 5 — | 5 | 117 — | 118 и т.д. |
| 6 — | 6 | ........................................ | |
| 7 — | 7 | 144 — | 145 |
| 8 — | 8 | 145 — | 146 |
| $9_{1-39}$ — | $9_{1-21}$, $10_{1-18}$ | $146_{1-11}$, $147_{1-9}$ — | $147_{1-20}$ |
| 10 — | 11 | 148 — | 148 |
| 11 — | 12 | 149 — | 149 |
| 12 — | 13 и т.д. | 150 — | 150 |
| ........................................ | | 151 — | — |
| 110 — | 111 | | |
| 111 — | 112 | | |

Следует также помнить, что в западной Библии иначе, чем в русской, именуются книги Царств.

| LXX | M | LXX | M |
|---|---|---|---|
| 1 Царств — | 1 Самуила | 3 Царств — | 1 Царей |
| 2 Царств — | 2 Самуила | 4 Царств — | 2 Царей |

Что касается других литературных источников, то те имена, которые имеют различное написание и произношение на русском языке, нами поименованы, исходя из принятых транскрибирований в изданиях Академии наук, в частности, в серии «Литературные памятники» и «Памятники исторической мысли». Так, вслед за публикацией «Неистового Роланда» в «Литературных памятниках» (пер. М. Гаспарова) мы именуем героиню Анджеликой (а не Анжеликой), основным написанием персонажа из «Истории Рима» Тита Ливия у нас (вслед за публикацией в «Памятниках исторической мысли») является Софониба (а не Софонисба, как часто можно встретить в подписях под картинами на сюжет с нею).

Мне грустно, что интереснейшая работа по переводу Словаря, позволившая и даже заставившая погрузиться в море литературы, составляющей золотой фонд европейской культуры, закончилась. Мне радостно, что теперь в этот Словарь можете погрузиться вы, дорогой читатель.

*Александр Майкапар*

# Введение

ПЯТЬДЕСЯТ ЛЕТ назад нам внушали, что сюжет картины не важен; значение имеют лишь форма (тогда она называлась «значимая форма») и цвет. Это было странное заблуждение критической мысли, поскольку все художники — начиная с пещерных — придавали огромное значение тому сюжетному материалу, который они использовали; Джотто, Джованни Беллини, Тициан, Микеланджело, Пуссен или Рембрандт сочли бы совершенно невероятным, что может получить распространение столь абсурдная концепция. В 1930-е годы положение дел стало меняться. В искусствоведении у истоков нового направления стоял подлинно гениальный человек по имени Аби Варбург, и хотя он сам, в силу разных причин, оставил лишь фрагментарные свидетельства своей удивительной учености, благодаря его влиянию образовалась группа исследователей, вскрывшая в сюжетах средневекового и ренессансного искусства один за другим такие смысловые пласты, которые почти полностью игнорировались критиками-«формалистами» предыдущего поколения. Один из последователей Варбурга — Эрвин Панофский — был, несомненно, крупнейшим искусствоведом своего времени.

Между тем неспециалисту становилось все труднее распознавать сюжеты и понимать смысл произведений искусства прошлого. Все меньше людей интересовались античной греческой и римской литературой и очень немногие читали Библию с тем же вниманием, с каким это делали их родители. Люди старшего поколения были прямо-таки шокированы, когда обнаружилось, о сколь значительном количестве имеющихся в живописи библейских аллюзий теперешнее поколение даже не подозревает. Что же касается более скрытых источников живописных мотивов, то теперь редко встретишь человека, который бы читал «Золотую легенду» или апокрифические Евангелия, хотя без знания этих

произведений нельзя постичь такие шедевры искусства, как, например, фрески Джотто в Капелла дель Арена.

Все мы очень признательны специалистам Варбургского института и Департамента изящных искусств Принстонского университета за их оригинальные толкования произведений искусства, однако то, что требуется обычному туристу, проявляющему интерес к искусству и некоторую любознательность, — это книга, помогающая раскрыть содержание сюжетов, на которые любили писать художники со времен средневековья и до конца XVIII века и в которых в те времена свободно ориентировался каждый. Способность распознавать эти темы значительно увеличит удовольствие посетителя музея, когда он будет созерцать скульптуру или живопись как «произведение искусства». Старые мастера очень серьезно относились к выбору сюжетов. Безусловно, они часто следовали традиционным образцам, но всегда стремились к тому, чтобы зритель верил, что те события, которые они изображали, на самом деле когда-то произошли и все еще достойны того, чтобы о них помнить. Композиция, рисунок, даже колорит — все это нужно было для того, чтобы сделать сюжеты максимально живыми и доходчивыми. Если мы не понимаем, что изображено на картине или в цикле картин, наше внимание быстро рассеивается, а так называемый «эстетический опыт» сужается.

Книга Джеймса Холла призвана помочь любителю искусства, не являющемуся специалистом, созерцать картины и скульптуру с бóльшим пониманием. Она содержит многое из того, что образованный человек уже знает. В ней также много того, что ново для меня и — я полагаю — будет ново для других читателей. Она ясно написана, ее материал хорошо организован, и она может читаться сама по себе как компендиум тех образов и сюжетов, которые формировали менталитет западного человека. Я настоятельно рекомендовал бы ее каждому, кто желает удовлетворить свой интерес и получить большее удовольствие от посещения картинной галереи или рассматривания репродукций в художественных изданиях.

*Кеннет Кларк*

# Предисловие

ЭТА КНИГА — о сюжетном материале изобразительного искусства, о тех историях, которые художники иллюстрировали, о тех людях, которых они изображали. Речь в этой книге идет не об отдельных творениях, а о темах, или, иначе, сюжетах, повторяющихся — не важно, в произведениях ли творцов-гениев или мастеров-ремесленников, живших в разное время и в разных странах*. Некоторые из этих тем имеют, надо сказать, очень долгую историю. Например, сюжеты из Библии, в особенности те, которым суждено было стать иллюстрацией христианской доктрины, — эти сюжеты встречаются уже в настенной живописи, датируемой III веком. Боги и богини классической древности, после долгих столетий пребывания в относительной безвестности, в конце средневековья вновь выступили на первый план в любовных и драматических сценах и на пирах, о которых повествуют античные мифы.

Эта книга посвящена главным образом (хотя и не только) христианским и античным темам в том их виде, в каком они воплотились в западном искусстве; античные сюжеты использовались в основном в эпоху Возрождения и более позднее время. Сюжеты церковного искусства заимствовались из большого числа источников, помимо канонических книг Библии. Это жития святых, истории из апокрифических Ветхого и Нового Заветов (в последнем мы находим житие Девы Марии), труды средневековых христианских мистиков и другие литературные памятники. Светские (нехристианские) темы включают в свой круг не только греческих и римских богов, но и героев — легендарных или иных — античной истории. В книге представлены также аллегорические моральные фигуры, поскольку они являются персона-

* Конкретные произведения упоминаются только в тех случаях, когда речь идет о сравнительно редких или незнакомых темах, или для того, чтобы проиллюстрировать какой-то определенный момент.

жами полной романтизма морализирующей поэзии: эти аллегорические фигуры утвердились в искусстве XVII века и последующего времени; их визуальный образ часто связан с языческими богами.

Круг сюжетов, служивших материалом для живописи, не столь широк, как это может показаться на первый взгляд, поскольку религиозное искусство, направлявшееся Церковью, было ограничено довольно четко регламентированным набором тем. Что же касается выбора сюжетов для светского искусства, то здесь также прослеживается тенденция не выходить за пределы вкусов патронов и опираться на существовавшие в данную эпоху литературные источники. Однако и при этом оказалось необходимым произвести определенный отбор. В основном мое внимание было сконцентрировано на том, что можно было бы назвать главным направлением христианской и гуманистической традицией в искусстве, и на тех сюжетах, примеры которых существуют, по крайней мере, не в единственном числе. Это означает, в частности, что многие из сюжетов повествовательной живописи прерафаэлитов не вошли в книгу. Что касается христианских святых, то я отдавал предпочтение тем из них, чей культ и иконография являются общепринятыми, а не тем, которые имеют лишь местное значение. В книгу не были включены также собственно исторические сюжеты — батальные и тому подобные сцены, лишенные второго — символического — смысла.

Словарные статьи расположены в единой алфавитной последовательности. Они трех видов: *описания персонажей* (сюда относятся и аллегорические персонификации) с их характерными атрибутами и теми сюжетами, в которых эти персонажи играют главную роль (перекрестные отсылки указывают на сюжеты, анализируемые в других статьях, где данный персонаж играет второстепенную роль; например, под заголовком «Венера» можно найти сюжет «Венера и Адонис» и отсылку к статье «Суд Париса»); *названия картин* (если они прочно установились и широко известны), имеющие свою собственную статью: «Воскрешение Лазаря», «Похищение Европы»; *предметы* (особенно те, которые, по традиции, связаны с каким-либо персонажем и являются средством его идентификации, то есть его «атрибутом») — каждый имеет отдельную словарную статью, дающую перечень всех тех персонажей, для которых этот предмет характерен. В статье «Лев» имеется отсылка к Св. Иерониму и Геркулесу, в статье «Стрела» — к Купидону, Диане и Св. Себастьяну. Разъяснение «забытого языка» атрибута и символа значительно продви-

нулось благодаря современным научным исследованиям. Этот предмет привлекает к себе внимание не только сам по себе, поскольку ведет к более полному пониманию произведения искусства, — он помогает сегодняшнему зрителю увидеть картину теми глазами, какими видели ее современники художника. На элементарном уровне атрибут говорит нам, кого художник желает, чтобы мы узнали в данной фигуре. Свинья с колокольчиком на шее, стоящая рядом со старым монахом в рясе с капюшоном, идентифицирует монаха как Св. Антония Великого. (Почему у свиньи колокольчик? Объясняется это тем, что монахи-антонианцы, откармливавшие свиней, имели право пасти их на особых пастбищах, и колокольчик отличал этих свиней от других.) Но порой определенный предмет не только идентифицирует персонаж — он может олицетворять кого-либо или что-либо. Тогда это уже не просто атрибут, а зрительная метафора или символ. Так, например, голубь олицетворяет Св. Духа, а рыба — Христа. Художники Ренессанса, комбинируя символы, сплетали в своих картинах довольно сложные аллегории. Натюрмортная живопись, особенно кисти голландских и фламандских мастеров XVII века, часто содержит символические обертоны: музыкальные инструменты — ухаживание и любовь, череп и часы — тщета человеческой жизни. Подобны им и многие другие предметы обихода. Хлебные лепешки, кувшин и виноградные грозди обретают значение христианского послания. Отдельные элементы создают не только целостность композиции, но и единство смысла, порой не столь непосредственно осознаваемого. Снабдить зрителя своего рода ключами к пониманию картин — одна из целей данной книги.

В Словаре имеется значительное число «отсылочных» статей, ведущих к сюжету картины даже в тех случаях, когда читатель не имеет внешних вспомогательных средств, чтобы идентифицировать его, а фигуры лишены каких бы то ни было формальных атрибутов. В Словарь включены конкретные персонажи и состояния, такие, как «Воин», «Охотник», «Проповедник», «Пилигрим», «Нищий», «Художник», «Писатель», «Младенец», «Слепота», «Завязанные глаза». Различные действия и ситуации можно отыскать под заголовками типа «Влюбленные», «Суд», «Битва, Сцены Б.», «Сражающиеся» (обычно двое), «Смерть, Сцены С.», «Молящийся», «Трапеза» и т.д. Имеются статьи о сюжетах, которые можно условно отнести к «неравным отношениям», например, «Благословение», «Мольба», «Поклон» или «Оказание помощи». Ключом к определению содержания картины могут

служить числительные: «Три грации», «Четыре времени года», «Пять чувств». Следует помнить, что темами словарных статей могут быть части человеческого тела — «Голова», «Грудь», «Рука», «Волосы», «Глаза» и др.

Ниже даются краткие объяснения того, что представляет собой типология Ветхого Завета, объясняется выбор имен греческих и римских богов, разъясняется термин *impresa* (эмблема).

# Предисловие к исправленному изданию

НАСТОЯЩЕЕ пересмотренное и исправленное издание включает в себя значительное число дополнений и исправлений, сделать которые я счел нужным после выхода в свет первой публикации этой книги. Оно также включает Указатель — не тех сюжетов и символов, которые входят в основной текст Словаря, а некоторых идей и верований, социальных и религиозных обычаев и так далее, составляющих фон многих предметных статей Словаря, в которые читатель, надеюсь, с удовольствием погрузится. Я воспользовался также возможностью включить в Указатель значительное число дополнительных «идентифицирующих понятий», которые не вошли в основной текст Словаря.

Одна из трудностей, стоящая перед составителем такого рода издания, происходит от большого богатства английского языка в области синонимов и «почти синонимов». Должен ли святой в доспехах фигурировать под термином «Воин»? Или статья должна называться «Солдат»? Является ли сосуд для питья на пиршественном столе бокалом или это чаша? Как быть с остальными сосудами, такими, как ваза, чашка, кувшин, урна, не говоря уже об их греческих названиях, которые часто фигурируют в античных сюжетах? И так далее. Уже в первом издании были использованы перекрестные ссылки, чтобы помочь отыскать нужные сюжеты. Еще больше их в настоящем издании. Но сделать это исчерпывающе невозможно. Если изображенный сюжет не удалось найти в Словаре сразу, попытайтесь припомнить другое слово, обозначающее его.

*Дж. Х.*

# Благодарность

Из всех тех, кому я очень обязан за содействие в написании этой книги, я особенно хотел бы поблагодарить Алистэра Смита за его советы и помощь в бесчисленных вопросах, возникавших у меня по поводу ренессансной иконографии, а также за указание мне источников многих сюжетов и тем; Джонна Уоррингтона, особенно за помощь в материалах по истории Церкви, агиологии и античной мифологии; Кэрол Ф. Томпсон за ее рисунки; и мою жену Стеллу не только за энтузиазм и конструктивную критику, но и за долгие часы, проведенные ею за печатанием моей книги. Само собой разумеется, что любые ошибки и упущения в книге — на моей совести.

Я признателен следующим организациям и частным лицам за разрешение цитировать принадлежащие им по авторскому праву издания:

Oxford and Cambridge University Presses: *The New English Bible*, 2nd ed. © 1970.

Clarendon Press, Oxford: *The Apocryphal New Testament*, translated by M.R. James, 1924.

Роберту Грейвсу, переведшему «Золотого осла» Апулея (1950).

Penguin Books Ltd: *The Divine Comedy,* translated by Dorothy L. Sayers and Barbara Reynolds, copyright © Anthony Fleming, 1962.

Из книг, указанных в библиографическом списке литературы, я хотел бы отметить те, которые были моими настольными: Louis Réau, *Iconographie de l'art Chrétien*; André Pigler, *Barockthemen*; исследования Эмиля Маля (Emile Mâle); среди работ Эрвина Панофского (Erwin Panofsky) *Studies in Iconology* и *Early Netherlandish Painting;* Guy de Tervarent, *Attributs et symboles...*; Raimond van Marle, *Iconographie de l'art profane.*

В целом приведенный библиографический список должен рассматриваться не только как руководство для дальнейшего изучения в данной области, но и как моя благодарность авторам указанных исследований.

# К сведению читателя

## Типология Ветхого Завета

ДОКТРИНА, согласно которой Священное Писание как Божественное Откровение являет собою интегрированное целое, а авторами входящих в него книг руководила рука Бога, была развита ранними отцами Церкви в особую систему, устанавливающую соответствия между двумя частями Писания. Люди и события Ветхого Завета рассматривались как имеющие свое точное отражение в Новом, иными словами, они были своего рода предтечами или прообразами будущего. Принесение Авраамом в жертву Богу своего сына Исаака, согласно этой концепции, является прообразом жертвы Христа, принесенной самим Богом; в Давиде видели первоначальный образ Христа, и его битва с Голиафом соответствовала поединку Христа с Сатаной. «Ветхий Завет, — писал в своем «Граде Божием» Августин, — не что иное, как Новый, покрытый вуалью, а Новый — это Ветхий, освобожденный от нее». Примеры сюжетов, сгруппированных таким образом, чтобы иллюстрировать их типологическое родство, можно видеть в средневековой *Biblia Pauperum* (лат. — «Библия бедных») и в старинных церковных витражах, где каждая сцена из Нового Завета сопровождается одним или двумя родственными эпизодами из Ветхого Завета. С течением времени темы из Ветхого Завета, в которых было выявлено это особое родство с Новым Заветом, приобрели свое собственное значение и образовали самостоятельные сюжеты в христианском искусстве. Некоторые из классических мифов также трактовались средневековой Церковью подобным образом. Так, например, история Данаи, зачавшей от Юпитера, явившегося к ней в виде золотого дождя, считалась прообразом Благовещения. Это был один из тех способов, какими средневековая Церковь установила контакт с языческим миром.

## Имена богов

Как быть с римскими именами, под которыми стали широко известны боги мифов греческого происхождения? Из пены морской родилась Афродита, но Боттичелли изображает такое рождение Венеры; Ариадну с Наксоса спасает Дионис, однако Тициан пишет явившегося к ней на помощь Бахуса. В античную эпоху было обычным богов одной религии отождествлять с богами другой. Часто этот процесс был результатом их соперничества, или же это могло быть следствием тех контактов, которые устанавливали мореплаватели в ходе своих торговых вояжей. Ассимиляция греческих богов римлянами началась, вероятно, еще до экспансии Рима. Этой ассимиляции способствовало то влияние, которое оказывали греческие колонии в Южной Италии и на Сицилии. Такое положение прочно утвердилось к концу III века до н.э. Наиболее полное отождествление проявлялось там, где боги обеих религий имели схожие функции или аналогичные характерные особенности, или же это происходило в тех местах, где в равной мере поклонялись как тем, так и другим богам. Так, римский бог Марс усвоил черты греческого бога войны Ареса. Вулкан (бог кузнецов) воспринял свойства греческого бога-кузнеца Гефеста, который, как и Вулкан, обладал «вулканическими» аллюзиями (в процессе вулканизации он заполучил свою наковальню и другие атрибуты). С другой стороны, Венера, поначалу довольно неопределенное римское божество, связанное с плодородием, выдвинулась в первый ряд благодаря отождествлению с Афродитой, хотя она и не имела с последней никаких очевидных сходств. Старые римские боги в целом довольно бесхарактерны и бесцветны; они очень обогатились, ассимилировавшись с богами греческого пантеона, усвоив их чрезвычайно разработанную мифологию. Латинский язык, распространившийся в ходе римских завоеваний и остававшийся живым языком ранней Церкви, стал для многих *lingua franҫa* (лат. — универсальный язык) ученых контактов на большей части Европы. Таким образом, классические мифы получили широкое распространение в изложении латинских авторов, особенно Овидия и Вергилия. Овидий был самым читаемым из классических поэтов. Его «Метаморфозы», в переводе Голдинга, явились главным источником мифологической образности для Шекспира и Мильтона. Таким путем греческие боги пришли к нам в их латинизированной версии. Даже гомеровские, когда они пред-

ставлены в искусстве, стали известны по их латинским именам. Следующие боги и герои встречаются чаще всего:

Аврора — Эос
Бахус — Дионис
Венера — Афродита
Веста — Гестия
Вулкан — Гефест
Геркулес — Геракл
Диана — Артемида
Купидон (или Амур) — Эрос
Латона — Лето
Луна — Селена
Марс — Арес
Меркурий — Гермес
Нептун — Посейдон
Прозерпина — Персифона
Сатурн — Крон
Соль — Гелиос
Улисс — Одиссей
Церера — Деметра
Эскулап — Асклепий
Юнона — Гера
Юпитер — Зевс

## Эмблема (*Impresa*)

Эмблема (*impresa*) — это «девиз», состоящий из ясного зрительного образа и сопутствующей ему литературной фразы. Использование эмблемы получило широкое распространение в среде образованных классов ренессансной Италии. В отличие от геральдических изображений на гербовом щите, служивших для того, чтобы идентифицировать какой-либо род на протяжении нескольких его поколений, эмблема была личным символом лица, возможно, в память о значительных событиях в его жизни, как, например, подвиге рук или сердца, либо указывала на особые дарования или отличительную черту характера. По-итальянски *impresa* означает «предприятие» или «задача». Предшественницей эмблемы была *impresa amorosa* — личный девиз, который носил сражавшийся рыцарь и смысл которого был ясен лишь его даме сердца. Настоятельным требованием к эмблеме и в более позднее время было, чтобы ее смысл оставался завуалированным, понятным лишь светски образованному человеку. Необходимо было, чтобы рисунок и надпись на эмблеме дополняли друг друга и чтобы ни то, ни другое в отдельности не могло передать ее полного смысла. Со временем рисунок эмблемы стали называть ее «телом» (*corpo*), а литературную фразу — «душой» (*anima*), без которой тело мертво. Хорошим примером такой эмблемы был дикобраз короля Франции Людовика XII, армии которого вторглись в Италию в 1499 г., и именно от него,

возможно, произошла мода на эмблему. Дикобраз изображен с иголками, выстреливающими из его тела во всех направлениях, подобно дротикам (согласно Плинию, дикобраз оборонялся именно таким образом). Сопровождавший это изображение девиз — «*Cominus et eminus*» (лат. — «Вблизи и вдали») намекал на имеющуюся у короля силу сокрушить его врагов, где бы они ни находились — поблизости или вдалеке. Популярность эмблемы быстро росла в XVI и XVII веках. Интерес к ней питался литературными источниками. Созданием для себя эмблемы увлекались судьи, адвокаты, служители культа, художники и др. Эмблемы великих династий — Медичи, Гонзага, Фарнези — можно было видеть во дворцах этих семей; они часто помещались в сводах декорированных потолков. Порой эмблема включалась в произведения станковой живописи.

# Источники

*Ниже перечисляются только те источники,*
*на которые есть ссылки в тексте.*
*Книги Библии здесь не указываются.*

**Апокрифический Новый Завет**. Канон Нового Завета установился не посредством какого-либо декрета, а в результате процесса постепенного отсеивания тех или иных писаний из значительно более широкого корпуса ранних произведений. К концу II в. общепризнанными были четыре Евангелия, Деяния Апостолов, Послания Павла. Критериями отбора, с которыми ранние отцы Церкви подходили к имевшемуся наследию, были таковы: авторство апостолов и степень признания Церквами того или иного произведения. Отвергнутые творения — некоторые из них очень ранние — образуют то, что именуется Апокрифическим Новым Заветом. Он включает в себя описания младенчества и детства Христа, Рождение и Успение Девы Марии, Страсти Господни, Деяния Апостолов, Послания и Апокалипсис — словом, категории произведений, во многих отношениях аналогичные тем, что составляют канон. Многие из этих сюжетов попали в «Золотую легенду» и благодаря этому получили широкое распространение в средние века. Большое иконографическое значение имеют:

Деяния разных апостолов: *Иоанн* (II в.): воскрешение Друзианы и так далее. *Павел* (II в.): история Феклы. *Петр* (конец II в.): Симон Волхв, *Domine quo vadis*? [лат.— «Господи, куда идешь?»] и так далее. *Андрей* (III в.): обстоятельства его миссионерского путешествия и распятия. *Фома* (III в.): царь Гундафор и так далее.

*Евангелие Никодима*, или Деяния Пилата (IV—V вв.). Страсти. Сошествие в Ад.

*Евангелие от Фомы* (II в.). Детство Христа.

*Книга Иакова* (с XVI в. называемая Протоевангелием) (II в.). Рождение и детство Марии, Рождество Христа.

Рассказ о смерти и взятии на небо Девы Марии, атрибутируемый Мелитону, епископу Сардийскому (ок. IV в.).

**Аполлодор** (*Apollodorus*) (II в. до н. э.). Уроженец Афин. Собрание мифов, первоначально приписывавшееся ему, «Библиотека» (*Bibliotheke*), в действительности, по-видимому, принадлежит раннехристианской эре.

**Аполлоний Родосский** (ок. 295—ок. 215 до н. э.). Поэт и грамматик, гражданин Александрии; часть жизни провел на Родосе. Автор «Аргонавтики» (*Argonautica*) — поэтического рассказа о поиске Ясоном Золотого Руна. «Аргонавтика» — единственное дошедшее до нас обстоятельное изложение этой истории.

**Апулей, Луций** (*Apuleius, Lucius*). Род. в Мадавре, на севере Африки, в начале II в. Образование получил в Афинах и Карфагене, где впоследствии обосновался. Автор философских трактатов, но более всего известен благодаря своим «Метаморфозам» (*Metamorphoseon*), или, иначе, «Золотому ослу» — роману, в котором рассказчик волшебным образом превращается в осла. Этот роман содержит историю о Купидоне и Психее.

**Ариосто, Лудовико** (*Ariosto, Ludovico*) (1474—1533). Итальянский поэт и драматург, род. в Реджо, автор «Неистового Роланда» (*Orlando Furioso*) — романтической эпической поэмы в стихах, впервые опубликованной в 1516 г., а в окончательной расширенной версии появившейся в 1532 г. В ней повествуется о войнах между христианами и сарацинами в эпоху Карла Великого. В поэме также много побочных персонажей и сюжетов.

**Аристотель** (*Aristotle*) (384—322 до н. э.). Греческий философ, род. в Стагире. Его многочисленные и разнообразные трактаты включают исследования в области естественных наук. «История животного мира» (*Historia Animalium*) суммирует и классифицирует все, что было известно в его время о жизни животных. Этот труд — ранний предшественник средневекового бестиария.

**Боккаччо, Джованни** (*Boccaccio, Giovanni*) (1313—1375). Итальянский поэт и писатель, род. в Париже, большую часть жизни прожил во Флоренции. «Декамерон» (*Decameron*) — собрание ста, главным образом любовных, новелл о представителях всех слоев общества того времени. «О генеалогии богов» (*De Genealogia Deorum*) (1373) — руководство по классической мифологии; книга была важным источником сведений в этой области для художников Ренессанса.

**Боэций, Аниций Манлий Северин** (*Boethius, Anicius Manlius Severinus*) (ок. 480—ок. 524). Позднеримский государственный деятель и философ, автор «Утешения философией» (*De Consolatione Philosophiae*), написанного им в тюрьме. По форме это диалог с женщиной, персонифицирующей Философию, о природе добра и зла. Боэций пишет с нехристианских позиций.

**Брант, Себастьян** (*Brant, Sebastian*) (1458—1521). Немецкий писатель-сатирик и поэт, род. в Страсбурге. Его широко известное произведение — «Корабль дураков» (*Das Narrenschiff*) — злободневная сатира в стихах на глупости и пороки его сограждан. Книга была широко переведена на разные языки и, возможно, вдохновила Эразма Роттердамского на создание «Похвалы Глупости» (*Staltitae laus*).

**Валерий Максим** (*Valerius Maximus*). Римский историк, живший во времена Тиберия, автор «Достопримечательных деяний и высказываний в девяти книгах» (*De Factis Distisque Memorabilibus Libri IX*) — собрания разнообразных коротких историй, дающих примеры хорошего и плохого правления из жизни знаменитых людей, а также примечательных событий, обычаев и так далее. Это сочинение пользовалось популярностью в средние века и в эпоху Ренессанса.

**Вергилий, Публий Марон** (*Publius Vergilius Maro*) (70—19 до н. э.). Латинский поэт, род. в Андах, неподалеку от Мантуи. «Энеида» (*Aeneid*) — последнее его произведение. Это эпическое изложение истории путешествия троянского принца Энея и его спутников и их обустройства в Лации. Для римлян эпохи Вергилия эта поэма служила иллюстрацией старой легенды, согласно которой римляне ведут свою родословную от античных героев и, следовательно, через них от богов. «Эклоги» (ок. 37) — пасторальные поэмы в стиле Феокрита. «Георгики» (30) описывают идеальную жизнь и труд крестьянина.

**Гварини, Баттиста** (*Guarini, Battista*) (1538—1612). Итальянский буколический поэт, род. в Ферраре. Автор «Верного пастуха» (*Il Pastor Fido*) (1589) — стихотворной пьесы, явившейся источником нескольких тем в живописи барокко.

**Геродот** (*Herodotus*) (484—424 до н. э.). «Отец истории», род. в Галикарнасе (Малая Азия). Его «Изложение событий» (*Histories Apodeixis*) — это рассказ о войнах между Грецией и Персией. В него вплетены фантастические истории и портреты персонажей, послужившие темами для искусства Ренессанса и более позднего времени.

**Гесиод** (*Hesiod*) (ок. VIII в. до н. э.). Древнегреческий поэт, беотийский крестьянин, род. в Аскре, неподалеку от горы Геликон. «Труды и дни» — поэма, повествующая о тяготах деревенской жизни и необходимости справедливости. «Происхождение богов» («Теогония») — это история греческих богов. Авторство Гесиода в последнем случае оспаривается.

**Гигин, Гай Юлий** (*Hyginus, Gaius Julius*) (род. ок. 25 до н. э.). Римский ученый испанского происхождения, вольноотпущенник, друг Овидия. «Мифы» (*Fabulae*), или «Генеалогия» (*Genealogia*) — это собрание из 300 мифов и легенд, атрибутировавшееся ему, но в настоящее время считающееся созданным во II в.

**Гомер** (*Homerus*). Греческий эпический поэт приблизительно IX в. до н. э., знаменитый автор «Илиады» (*Iliad*) и «Одиссеи» (*Odissey*). Некоторые ученые оспаривают его авторство и даже ставят под сомнение сам факт его существования. «Илиада» — поэма о конфликте между Грецией и троянскими героями в период осады Трои; центральный персонаж здесь — Ахиллес. «Одиссея» описывает приключения греческого героя Одиссея на пути домой в Итаку после падения Трои. (См. также ДАРЕС ФРИГИЕЦ; ДИКТИС КРИТСКИЙ; ФЕНЕЛОН.)

**Гораций, Флакк Квинт** (*Quintus Horatius Flaccus*) (65 до н. э. — 8). Римский поэт, род. в Венузии. Четыре книги «Од» (*Ode*) — лирических поэм о жизни, смерти и назначении поэта — содержат лучшие его произведения.

**Данте Алигьери** (*Dante Alighieri*) (1265—1321). Итальянский поэт, род. во Флоренции. «Новая жизнь» (*Vita Nuova*) — цикл из тридцати одной любовной поэмы, адресованный Беатриче де Портинари,— каждая с объяснительным комментарием. «Божественная комедия» (*Divini Comedy*) в трех частях — «Ад» (*Inferno*), «Чистилище» (*Purgatorio*), «Рай» (*Paradiso*) — была закончена в последние годы жизни. Она появилась во множестве иллюстрированных изданий, включая издание с рисунками Боттичелли. Очень значительным было ее влияние на христианскую иконографию, в частности, на трактовку Неба и Ада в итальянской живописи Ренессанса.

**Дарес Фригиец** (*Dares Phrygius*). Троянский священник Гефеста («Илиада», 5:9), которому приписывалось авторство «Истории разрушения Трои» (*Daretis Phrygii de excidio Troiae historia*). Ранняя существующая латинская версия этого произведения (ок. V в.), вероятно, восходит к этому памятнику. Это была популярная средневековая книга-первоисточник по истории

Трои, хотя с исторической точки зрения она не имеет большой ценности.

**Деяния Пилата,** см. АПОКРИФИЧЕСКИЙ НОВЫЙ ЗАВЕТ.

**Диктис Критский** (*Dictys Cretensis*). Легендарный критянин, участвовавший, согласно преданию, в Троянской войне. «Дневник Троянской войны» (*Ephemeris Belli Troiani*) (IV в.) является, как считают, переводом на латинский язык его рассказа, первоначально написанного по-гречески. Так же как и «История» Дареса Фригийца, это произведение широко использовалось средневековыми авторами, писавшими о Трое.

**Диоген Лаэртский** (*Diogenes Laertius*) (первая половина III в.), вероятно, из Лаэрты в Киликии. Автор «О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов» (*Vitae philosophorum*) — цикла изобилующих анекдотами биографий древних греческих философов.

**Диодор Сицилийский** (*Diodorus Siculus*) (I в. до н. э.) Сицилиец, автор «Исторической библиотеки» (*Bibliotheca Historica*) всемирной истории, написанной по-гречески. Она охватывает период от ранних мифов о богах и героях до времен Юлия Цезаря. Сохранилось 15 из 40 книг «Библиотеки».

**«Золотая легенда»** (*Legenda aurea*), см. ЯКОВ ВОРРАГИНСКИЙ.

**Евангелие Никодима,** см. АПОКРИФИЧЕСКИЙ НОВЫЙ ЗАВЕТ.

**Евангелие от Фомы,** см. АПОКРИФИЧЕСКИЙ НОВЫЙ ЗАВЕТ.

**Евсевий Кесарийский** (Памфил) (*Eusebius*) (ок. 260—340). Родился, вероятно, в Кесарии Палестинской, где стал епископом. Его «Церковная история» — это уникальный рассказ о развитии раннего христианства. Она появилась ок. 324 г. Он написал также «Жизнь Константина Великого» (*De vita Constantini*).

**«Картины»** (*Eikones*) (если не названы по-другому), см. ФИЛОСТРАТ.

**Катулл, Гай Валерий** (Catullus, Gaius Valerius) (ок. 84—54 до н. э.). Латинский поэт, родился, вероятно, в Вероне, жил в Риме. Его стихи, в целом именуемые «Кармина» (*Carmina* [лирическая поэма]) — это в основном короткие, глубоко личные излияния. Они часто напоминают сцены из классических мифов. Те из них, что адресованы его возлюбленной Лесбии (Клодии Метелли), принадлежат к числу наиболее известных.

**Книга Иакова,** см. АПОКРИФИЧЕСКИЙ НОВЫЙ ЗАВЕТ.

**Ксенофонт** (*Xenophon*) (430—ок. 355 до н. э.). Афинский полководец и историк. «Меморабилии» (*Memorabilia*), или, иначе,

«Воспоминания о Сократе» — одно из целого ряда его произведений, повествующих о жизни и учении Сократа.

**Ливий** (*Titus Livius*) (ок.59 до н. э. — 17). Римский историк, род. в Падуе. Его «История Рима от основания города» (*Ab Urbe Condita*) состояла из 142 книг, из которых сохранились только 35. Он описал все типы морального правления — хорошего и плохого; эти характеристики снабдили ренессансных художников многими полезными примерами.

**Лонг** (*Longus*) (ок. III или IV в.). Автор одного из ранних буколических романов — «Дафнис и Хлоя», написанного по-гречески. О его жизни нет никаких сведений.

**Лукиан** (*Lucian*) (ок. 115 — после 180). Ритор и писатель-сатирик, род. в Самосате (в Турции). Его произведения охватывают широкий круг тем. «Разговоры богов» (*Deorum Dialogi*)— это сатирическая трактовка греческих мифов. «Картины» (*Eikones*) состоят из литературных зарисовок, которые, по-видимому, являются описаниями произведений искусства.

**«Метаморфозы»** (*Metamorphoses*) (если не названы по-другому), см. ОВИДИЙ.

**Овидий** (*Publius Ovidius Naso*) (43 до н. э. — 17). Латинский поэт, род. в Сульмоне (город восточнее Рима); был сослан в Томы на Черное море в возрасте примерно пятидесяти лет, где и умер. Его «Метаморфозы» (*Metamorphoses*) — это стихотворный пересказ мифов Греции и Рима, а также Востока. Овидия широко читали в средние века, «Метаморфозы» были переведены на несколько языков. Популярный вариант, известный как «морализованный Овидий», дал христианскую интерпретацию мифов, сделав их прообразом библейских событий. «Фасты» (*Fasti*), или «Календарь» — это поэтическая трактовка римского календаря и облаченная в литературную форму легенда, история и описание сезонных работ и праздников. Сохранилось только шесть книг — с января по июнь.

**Павсаний** (*Pausanias*) (II в.). Греческий путешественник, происходит, вероятно, из Лидии (в Малой Азии), автор путевых заметок о Греции «Элладский Периегет» (*Hellados Periegesis*) в десяти книгах, детально описывающих греческие города и религиозные центры, какими они были в его время.

**Петрарка** (*Francesco Petrarca*) (1304—1374). Итальянский поэт и пионер ренессансного движения в Италии. Его эпическая поэма «Африка» (*Africa*), написанная по-латыни,— это история второй Пунической войны; в ней воспевается римский полководец Сципион Африканский Старший; она содержит описа-

ния многих античных богов. Его «Триумфы» (*Trionfi*) являются циклом аллегорических поэм, где каждая новая появляющаяся фигура торжествует победу над предыдущей (Любовь, Целомудрие, Смерть и так далее).

**Платон** (*Plato*) (427—347 до н. э.). Греческий философ, род. в Афинах. Его «теория идей», сформулированная в диалогах «Государство» и «Федон», доказывает существование чистых форм, таких, как Справедливость, Умеренность, Мужество; они отличаются от частных проявлений соответствующих им качеств. Из этой концепции естественным образом произошли персонификации добродетелей и пороков в искусстве. Диалог «Федон» содержит описание смерти Сократа в тюрьме. «Пир» — это диалог о природе любви.

**Плиний Старший** (*Gaius Plinius Secundus*) (23—79). Род., вероятно, в Коме (Северная Италия). Из его многочисленных литературных трудов сохранилась только «Естественная история» (*Historia Naturalis*) в тридцати семи книгах. Книги 35-я и 36-я имеют отношение главным образом к искусству и художникам.

**Плутарх** (*Plutarchus*) (ок. 46 — после 120). Греческий биограф и моралист, род. в Херонее (Беотия). Его «Жизнеописания» (*Bioi paralleloi*) античных царей, государственных деятелей и философов в большинстве случаев сгруппированы попарно: одна биография грека — одна римлянина, после чего следует сравнение обоих. Акцент сделан более на моральных аспектах, нежели исторических. Влияние «Жизнеописаний» на последующие века было огромным.

**Протоевангелие,** см. АПОКРИФИЧЕСКИЙ НОВЫЙ ЗАВЕТ.

**Пруденций, Аврелий Клемент** (*Prudentius, Aurelius Clemens*) (348 — после 405). Религиозный поэт, род. в Испании, автор «Психомахии» (*Psychomachia* [Сражение за душу])— пространной аллегорической поэмы, в которой добродетели и пороки персонифицированы и вступают в борьбу между собою. Эта тема была очень популярна в средневековье и часто иллюстрировалась.

**«Римские деяния»** (*Gesta Romanorum*) — средневековое (XIII—XIV веков) собрание историй из классической античности и других эпох, дающее нравственные наставления.

**Рипа, Чезаре** (*Ripa Cesare*) (ок. 1560 — до 1625). Итальянский иконограф, род. в Перудже; автор «Иконологии» (*Iconologia*) — собрания литературных описаний фигур, олицетворяющих добродетели, пороки, искусства, времена года, части света и так далее. Первое издание (1593) содержало лишь текст; третье было значительно расширено и иллюстрировано. Этот труд

тотчас стал справочником для художников Западной Европы, особенно мастеров Контрреформации.

**Сенека, Луций Анней** (*Seneca, Lucius Annaeus*) (ок. 4 до н. э.—65). Латинский философ-стоик, род. в Кордубе (Кордова) в Испании. Его труд «О милостях» (*De Beneficiis*) — одно из собраний его «Писем на моральные темы» (*Epistulae morales*), трактата о природе и влиянии благодеяния, дарования и получения блага. В сочинении «О гневе» (*De Ire*) рассматривается проблема гнева и то, как его обуздать. Стоический строй мыслей воспринимался в эпоху средневековья и Ренессанса как близкий христианской морали.

**Сервантес Сааведра, Мигель де** (*Cervantes Saavedra, Meguel de*) (1547—1615). Испанский романист, драматург и поэт, род. в Алькала де Энаресе, неподалеку от Мадрида. «Дон Кихот Ламанчский» (*Don Quixote de la Mancha*) был опубликован в двух частях в 1604 и 1614 гг. Многие эпизоды романа были иллюстрированы, в особенности французскими художниками.

**Стаций, Публий Папиний** (*Statius, Publius Papinius*) (ок. 45—96). Латинский поэт, род. в Неаполе. «Ахиллеида» (*Achilleid*) — эпическая поэма, из которой до нас дошла только первая часть, — описывает детство и юность Ахиллеса.

**Тассо, Торквато** (*Tasso Torquato*) (1544—1595). Итальянский поэт, род. в Сорренто. «Освобожденный Иерусалим» (*Gerusalemme Liberata*) — романтическая эпическая поэма, описывающая захват Иерусалима Готфридом Бульонским, одним из руководителей Первого Крестового похода. В ней повествуется о множестве любовных связей между христианами и язычниками (среди тех и других мужчины и женщины).

**Тацит, Публий Корнелий** (*Tacitus Publius Cornelius*) (ок. 56 — после 117). Римский историк. Его «История» (*Historiae*) охватывает период с 68 по 96 г., то есть от Гальбы до убийства Домициана; «Анналы» (*Annales*) — более ранний период, с 14 по 68 г., то есть со смерти Августа до смерти Нерона. Отдельные части того и другого произведения утеряны.

**Теренций** (*Publius Terentius Afer*) (ок. 185—159 до н. э.). Латинский поэт-комик и драматург, род. в Карфагене. Прибыл в Рим в качестве раба, но позже был освобожден. Сюжет «Евнуха» (*Eunuchus*), одной из его шести сохранившихся пьес в стихах, заимствован у Менандра. Теренций ставился в Италии в эпоху Ренессанса и оказал влияние на европейскую комедию.

**Фенелон, Франсуа де Салиньяк де ла Мот** (*Fénelon, François de Salignac de la Mothe*) (1651—1715). Архиепископ Камбре, родил-

ся в замке Фенелон в Периге. Он писал на религиозные, педагогические и другие темы. «Приключения Телемаха» (1699) разрабатывает сюжетные линии «Одиссеи» о путешествиях Телемаха в поисках своего отца и добавляет политические и моральные наставления.

**Феокрит** (*Theocritus*) (III в. до н. э.). Греческий пасторальный поэт, род. в Сиракузах. Его «Идиллии» (*Eidyllia*) являются ранней буколической поэзией, действие которой происходит в сицилийской провинции. Они заложили основу пасторальной традиции, расцветшей в эпоху Ренессанса и в XVII веке.

**Физиолог** (*Physiologus*) («Естествоиспытатель»). Имя, присвоенное безымянному греческому автору (II в. или позднее) естественной истории животных. Описания в «Физиологе» основаны на трудах Аристотеля, Плиния и на других ранних источниках. Эта книга получила широкое распространение по всей Европе и на Средиземноморье и стала прототипом средневекового бестиария.

**Филострат** (*Philostratus*). Имя греческой семьи с острова Лемнос, три или четыре члена которой были риторами и писателями. «Картины» (*Eikones*) — это циклы описаний произведений искусства в двух книгах. Первая атрибутируется Филострату Старшему (ок. 170 — ок. 245), вторая — его внуку, известному как Филострат Младший. Сюжеты взяты главным образом из классической мифологии, хотя ни одно описание нельзя идентифицировать с каким-либо известным произведением искусства. В эпоху Ренессанса эти рассказы цитировались создателями всевозможных руководств по мифологии; множество произведений изобразительного искусства было вдохновлено этими описаниями.

**Хофт, Питер Корнелис** (*Hooft, Pieter Corneliszon*) (1581—1647). Голландский драматург и поэт, род. в Амстердаме. Его пасторальная пьеса «Гранида» (*Granida*) (1605) свидетельствует о влиянии на автора французской и итальянской ренессансной культуры.

**Элиан** (*Claudius Aelianus*) (III в.). Автор «Пестрых рассказов» (*Variae Historiae*) — собрания историй о знаменитых мужчинах и женщинах в четырнадцати книгах, в оригинале на греческом языке (*Poikile historia*).

**Ювенал, Децим Юний** (*Juvenalis, Decimus Junius*) (ок.60— ок.130). Римский сатирик. Его шестнадцать «Сатир» в пяти книгах обличают пороки современного ему общества.

**Яков Ворравинский** (*Jacobus de Voragine*) (ок. 1230—1298). Доминиканский монах, ставший архиепископом Генуи. Автор «Золотой легенды» (*Legenda aurea*) (ок. 1275) — компиляции житий святых, жития Девы Марии, а также других повествований, касающихся церковных праздников. Все рассказы расположены в порядке церковного календаря и начинаются они с Рождественского поста. Влияние «Золотой легенды» на христианскую иконографию было огромным. На английский язык она впервые была переведена Кастоном с французского варианта в 1483 г.

# Библиография

*Наиболее важные иконографические исследования для дальнейшего изучения*

ACKERMAN, PHYLLIS. The Lady and the Unicorn, *Burlington Magazine*, vol. 66, Jan. 1935, p. 35 ff.

AVALON, J. Le bain de Bethsabée, *Aesculape*, vol. 26, 1936, p. 121 ff.

BAXANDALL, MICHAEL. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*. Oxford, 1972.

BEHLING, LOTTLISA. *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*. Weimar, 1957.

BERGSTRÖM, INGVAR. Disguised Symbolism in "Madonna' pictures and Still Life, *Burlington Magazine*, vol. 97, Oct. 1955, p. 303 ff; Nov. 1955, p. 342 ff.

——*Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*. London, 1956.

BORENIUS, TANCRED. *St Thomas Becket in Art*. London, 1932.

BRECKENRIDGE, JAMES D. Et Prima Vidit: The Iconography of the Appearance of Christ to his Mother, *Art Bulletin*, vol. 39, March 1957, p. 9 ff.

BURCKHARDT, JACOB. *The Civilisation of the Period of the Renaissance in Italy*. (Transl. by S. G. C. Middlemore from the 15th ed.) London, 1929.

CEULENEER, A. DE. La charité romaine dans la littérature et l'art,' *Annales de l'Académie Royals d'Archéologie de Belgique*, Anvers, 1920.

CLARK, KENNETH. *The Nude*. London, 1956.

COPE, GILBERT F. *Symbolism in the Bible and the Church*. London, 1959.

DIDRON, A. N. *Christian Iconography* (Transl. by E. J. Millington). London, 1851.

DROULERS, EUGÉNE. *Dictionnaire des attributs, allégories, emblémes et symboles*. Turnhout, 1949.

FERGUSON, GEORGE. *Signs and Symbols in Christian Art*. New York, 1954.

FREYHAN, R. The Evolution of the Caritas figure in the Thirteenth and Fourteenth Centuries, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 11, 1948, p. 68 ff.

FRIEDMANN, H. *The symbolic Goldfinch.* Washington, 1946.

FRITZ, R. Die Darstellungen des Turmbaus zu Babel in der bildenden Kunst, *Mitteilungen der Deutschen Orientgesellschaft*, no. 71, 1932, p. 15 ff.

GELLI, JACOPO. *Divise, motti e impress di famiglie e personaggi italiani.* Milan, 1916.

GODFREY, F. M. Four Representations of the Prodigal Son, *Apollo*, vol. 50, July 1949, pp. 3-4.

——The Baptism of Christ in Flemish painting and Miniature, *Apollo* vol. 52, Nov. 1950, p. 132 ff.

——Southern European Representations of the Baptism of Christ, *Apollo* vol. 53, Apr. 1951, p. 92 ff.

GOLDMAN, HETTY. The Origin of the Greek Herm, *American Journal of Archaeology*, vol. 46, 1942, p. 58 ff.

GOMBRICH, E. H. The Subject of Poussin's *Orion, Burlington Magazine*, vol. 84, Feb. 1944, p. 37 ff.

—— *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance.* London, 1972.

GUDLAUGSSON, S. J. Representations of Granida in Dutch Seventeenth-Century Painting, *Burlington Magazine*, vol. 90, Aug. 1948, p. 226 ff; Dec. 1948, p. 348 ff; vol. 91, Feb. 1949, p. 39 ff.

HAIG, E. *The floral Symbolism of the Great Masters*, London, 1913.

HARTT, FREDERICK. Gonzaga Symbols in the Palazzo del Te, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 13, 1950, p. 151 ff.

HOHLER, C. The Badge of St James, in *The Scallop: Studies of a shell and its influences on humankind.* London, 1957.

HUGHES, ROBERT. *Heaven and Hell in Western Art.* London, 1968.

HUTCHISON, JANE CAMPBELL. The Housebook Master and the Folly of the Wise Man, *Art Bulletin*, vol. 48, March 1966, p. 73 ff. (Aristotle and Campaspe.)

JAMES, M. R. *The Apocalypse in Art.* London, 1931.

——*The Apocryphal New Testament.* Oxford, 1924.

JAMESON, ANNA B. *Legends of the Madonna.* London, 1852.

——*Legends of the Monastic Orders.* London, 1850.

——*Sacred and Legendary Art.* London, 1848.

——*The History of Our Lord.* (Completed by Lady Eastlake.) London, 1864.

JANSON, H. W. A *Memento Mori* among early Italian prints, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 3, 1939—40, p. 243 ff. (Wild Man.)

——*Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance* (Studies of the Warburg Institute, vol. 20) London, 1952.

KAFTAL, GEORGE. *The Saints in Italian Art.* Vol. 1: Iconography of the Saints in Tuscan Painting, Florence, 1952. Vol. 2: Iconography of the Saints in central and south Italian schools of painting, Florence, 1965.

KATZENELLENBOGEN, A. *Allegories of the Virtues and Vices in medieval Art.* (Studies of the Warburg Institute, vol. 10.) London, 1939.

——*The Sculptural Programmes of Chartres Cathedral.* New York, 1959.

KIBISH, CHRISTINE OZAROWSKA. Lucas Cranach's *Christ blessing the Children*: a problem of Lutheran iconography, *Art Bulletin*, vol. 37, Sept. 1955, p. 196 ff.

KIRSCHBAUM, ENGELBERT (and collaborators). *Lexikon der Christlichen Ikonographie.* Freiburg im Breisgau, 1968—72.

KLEIN, DOROTHEE. *St Lukas als Maler der Maria: Ikonographie der LukasMadonna.* Berlin, 1933.

KNIPPING, B. *De Iconografie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden.* Hilversum, 1939-40.

KÜNSTLE, KARL. *Ikonographie der christlichen Kunst.* Frelburg, 1926-8.

KUNSTMANN, JOSEF. *The Transformation of Eros.* Edinburgh, 1964. (Putto.).

LADOUÉ, PIERRE. La scène de l"Annonciation vue par les peintres, *Gazette des Beaux-Arts*, s.6, vol. 39, 1952, p. 351 ff.

LARSON, ORVILLE K. Ascension Images In Art and Theatre, *Gazette des Beaux-Arts*, s.6, vol. 54, 1959, p. 161 ff.

LASAREFF, VICTOR. Studies in the Iconography of the Virgin, *Art Bulletin*, vol. 20, 1938, p. 26 ff. (Virgin and Child.)

LAVER, JAMES. The Cradle of Venus, in *The Scallop: Studies of a shell and its influences on humankind.* London, 1957.

LAVIN, IRVING. Cephalus and Procris: transformations of an Ovidian myth, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 17, 1954, p. 260ff.

LEE, RENSSELAER W. *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting.* New York, 1967. (Rinaldo and Armida.)

LUGT, FRITS. Man and Angel" (II), *Gazette des Beaux-Arts*, s. 6, vol. 25, 1944, p. 321 ff. (Tobias.)

MÂLE, ÉMILE. La Résurrection de Lazare dans l'Art, *Revue des Arts*, 1951 (I), p. 44 ff.

——*L'arl religieux du XIIe siècle en France. Paris,* 1922.

——*L'art religieux du XIIIe siècle en France. Paris,* 1910.

——*L'art religieux de la fin du moyen âge en France.* Paris, 1908.

——*L'art religieux de la fin du XVIe siècie, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle* (2nd ed.). Paris, 1951.

MARLE, RAIMOND VAN. *Iconographie de l'Art profane au moyen âge et à la Renaissance.* The Hague, 1931.

MARTIN, JOHN RUPERT. *The Farnese Gallery.* Princeton, 1965.

MEIGE, HENRY. "L"opération des pierres de tête,' *Aesculape*, vol. 22, 1932, p. 50 ff.

MEISS, MILLARD. *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Princeton, 1951. (esp. Catherine of Siena; the Madonna of Humility.)

MORNAND, P. *Iconographie de Don Quichotte*. Paris, 1945.

NORDENFALK, CARL. Ein wiedergefundenes Gemälde des van Dyck, *Jahrbuch der preuszischen Kunstsammlungen*, vol. 59, 1938, p. 36 ff. (Mirtillo, Crowning of.)

PANOFSKY, DORA. Narcissus and Echo; Notes on Poussin"s *Birth of Bacchus* in the Fogg Museum of Art, *Art Bulletin*, vol. 31, June 1949, p. 112 ff.

PANOFSKY, DORA AND ERWIN. *Pandora's Box: The changing Aspects of a Mythical Symbol*. New York, 1956.

PANOFSKY, ERWIN. *Early Netherlandish Painting: its origins and character*. (Esp. ch. v, Reality and Symbol.) Cambridge (Mass.), 1953.

——Et in Arcadia ego, from *Philosophy and History, Essays presented to Ernst Cassirer*. Oxford, 1936.

——*Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*. (Studies of the Warburg Institute, vol. 18.) Leipzig, 1930.

——*Meaning in the Visual Arts*. New York, 1957.

——*Renaissance and Renascences in Western Art*. Stockholm, 1960.

——*Studies in Iconology*. New York, 1939.

PANOFSKY, ERWIN AND SAXL, FRITZ. A late-antique religious symbol in works by Holbein and Titian, *Burlington Magazine*, vol. 49, 1926, p. 177 ff. (Prudence.)

——*Dürers Melencolia I: eine quellen- and typengeschichtliche Untersuchung*. (Studies of the Warburg Institute, vol. 2) Leipzig, 1923..

PIGLER, A. *Barockthemen*. Budapest, 1956.

——La mouche peinte: un talisman, *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, vol. 24, 1964, p. 47 ff. (Fly.)

RAGGIO, OLGA. The Myth of Prometheus: Its survival and metamorphoses up to the eighteenth century,' *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 21, 1958, p. 44 ff.

RÉAU, LOUIS. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris, 1957.

REINACH, SALOMON. «Essai sur la myphologie figurée et l'histoire profane dans la peinture italienne de la Renaissance,' *Revue archéologique*, s.5, vol. 1, 1915; also further, WITT, R. C., *ibid*. s. 5, vol. 9, 1919.

RIPA, CESARE. *Iconologia*. Padova. (Facsim. reprint of the 3rd ed., 1603: New York, 1970.)

ROBB, DAVID M. The Iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth centuries, *Art Bulletin*, vol. 18, 1936, p. 480 IT.

ROEDER, HELEN. *Saints and their Attributes*. London, 1955.

ROSENAU, HELEN. A Study in the Iconography of the Incarnation, *Burlington Magazine*, vol. 85, July 1944, p. 176 ff.

ROWLAND, BENJAMIN, JR. *The Classical Tradition in Western Art.* Cambridge (Mass.), 1963.

SAXL, FRITZ. *A Heritage of Images* (A selection of lectures). London, 1970.

——Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance, *Journal of the Warburg Institute*, vol. 2, 1938-9, p. 346 ff.

——Veritas Filia Temporis, from *Philosophy and History, Essays presented to Ernst Cassirer*, Oxford, 1936. (Truth.)

SCHILLER, GERTRUD. *Iconography of Christian Art.* London, 1971—2.

SEZNEC, JEAN. "Don Quixote and his French illustrators," *Gazette des Beaux-Arts*, s. 6, vol. 34, 1948, p. 173 ff.

——*The Survival of the Pagan Gods.* New York, 1953.

SHEPARD, ODELL. *The Lore of the Unicorn.* London, 1930.

SHORR, DOROTHY C. The Iconographic Development of the Presentation in the Temple, *Art Bulletin*, vol. 28, March 1946, p. 17 ff.

SOLTÉSZ, ELÍZABETH. *Biblia Pauperum: The Esztergom Blockbook of Forty Leaves.* Budapest, 1967.

STECHOW, WOLFGANG. Shooting at Father"s Corpse, *Art Bulletin*, vol. 24, Sept. 1942, p. 213 ff.

——The Myth of Philemon and Baucis in Art, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 4, 1940—41, p. 103 ff.

TERVARENT, GUY DE. *Attributs et symboles dans l'art profane*, 1450-1600. Geneva, 1958.

THOBY, PAUL. *Le Crucifix des origines au concile de Trente.* Nantes, 1959.

TOLNAY, CHARLES DE. L"embarquement pour Cythère de Watteau, au Louvre, *Gazette des Beaux-Arts*, s. 6, vol. 45, 1955, p. 91 ff.

TUVE, ROSEMOND. Notes on the Virtues and Vices, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 26, 1963, p. 264 ff; vol. 27, 1964, p. 42 ff.

VINYCOMB, JOHN. *Fictitious and symbolic Creatures in Art.* London, 1906.

VLOBERG, MAURICE. *L'eucharistie dans l'art.* Grenoble, 1946.

VOLKMANN, LUDWIG. *Iconografia Dantesca. The pictorial representations of Dante's Divine Comedy* (rev. ed.). London, 1899.

WEISBACH, WERNER. Der sogenannte Geograph von Velazquez und die Darstellungen des Demokrit und Heraklit, *Jahrbuch der preuszischen Kunstsammlungen*, vol. 49, 1928, p. 141 ff.

WHITE, T. H. *The Book of Beasts.* London, 1954.

WHITTICK, ARNOLD. *Symbols, Signs and their Meaning.* London, 1960.

WIEBENSON, DORA. Subjects from Homer's *Iliad* in Neoclassical Art, *Art Bulletin*, vol. 46, March 1964, p. 23 ff.

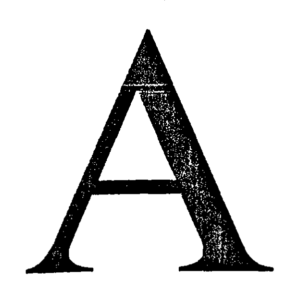
WIND, EDGAR. *Bellini's Feast of the Gods: a study in Venetian humanism.* Cambridge (Mass.), 1948.

——*Pagan Mysteries in the Renaissance.* London, 1958.

——Platonic Justice, designed by Raphael, *Journal of the Warburg Institute,* vol. I, 1937, pp. 69—70.

WINTERNITZ, E. *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art.* London, 1967.

WITTKOWER, RUDOLF. *Architectural Principles in the Age of Humanism.* (Studies of the Warburg Institute, vol. 19.) London, 1949. (Temple.)



**А и Ω, или ω.** Альфа и омега, первая и последняя буквы греческого алфавита. Они являются символом Бога как начала и конца всего сущего. В искусстве они ассоциировались с Первым и Вторым лицами Троицы. В Откровении Иоанна Богослова говорится (22:13 и в других местах): «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, первый и последний». В раннем христианском искусстве эти буквы встречаются вместе с ХР (ХИ-РО)-МОНОГРАММОЙ. В живописи Ренессанса и более позднего времени их обычно можно видеть на титульном листе раскрытой книги, которую держит БОГ-ОТЕЦ. Наиболее распространенная форма омеги — вытянутая, напоминающая латинскую букву W. Рукописный знак, образующий букву W, заменяет омегу.

**Аарон.** Старший брат Моисея, которого он сопровождает в нескольких сценах (см. МОИСЕЙ, 5, 10, 11, 12). Один из рода левитов, наделенный особыми священническими функциями. Аарон был первосвященником израильтян в пустыне и прообразом древнего иудейского священства, которое по традиции ведет свое начало от его сыновей. Священнические одежды обстоятельно описаны в библейской книге Исход (гл. 28), хотя Аарон совсем не обязательно изображается всегда только в таком облачении. Порой подол его ризы украшают «позвонки золотые» (их перезвон, как считалось, изгонял злых духов). На нем характерный головной убор — либо тюрбан, либо папская тиара (аллюзия на христианское священство). В руках у Аарона КАДИЛО и расцветший ПРУТ или жезл.

1. *Наказание Корея* (Чис., 16:1—5). Вероятно, конгломерат нескольких свидетельств сопротивления главенству Аарона. Эта история повествует о том, как левит Корей вместе с Дафаном и Авироном оспаривали право Аарона на первосвященство. Призванные Моисеем, чтобы возжечь курения Госпо-

ду — обряд, отправление которого было возложено на священника; — они и их сообщники оказались поглощенными землей, как только попытались это сделать. Их изображают возле алтаря с кадилами, земля тем временем разверзается у них под ногами. Моисей поднимает свой жезл. У Аарона в руках кадило.

2. *Расцветший жезл* (Чис., 17:1—11). Чтобы решить исход борьбы за первенство среди двенадцати колен, глава каждого из них принес жезл, и все они были положены в скинии. На следующий день случилось так, что жезл Аарона, представлявшего колено Левиина, расцвел и произвел спелый миндаль. Этот пример неоплодотворенного плодоношения вместе со сходством слов *virgo* (лат. — дева) и *virga* (лат. — палочка) привел к тому, что в средневековье миндаль стал символом девственной чистоты (см. МИНДАЛЬ). Свидетельство Св. Иеронима об избрании Иосифа из числа претендентов на руку Девы Марии является переработкой истории Ааронова жезла. Таким образом, расцветший жезл — атрибут как Аарона, так и Иосифа.

**Абак,** атрибут Арифметики (одного из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ).

**Авгиевы конюшни**, см. ГЕРКУЛЕС (5).

**Августин** Гиппонский (итал. — *Agostino*) (354—430). Христианский святой, быть может, самый знаменитый и влиятельный христианский теолог, епископ Гиппонский (Гиппон — город на севере Африки) — один из четырех латинских (западных) отцов Церкви. Родился в Тагасте (город римской провинции Нумидии). Его мать Моника, давшая ему первоначальную христианскую ориентацию, также была канонизирована. Обычно он изображается в епископских одеждах, на нем митра, и он держит епископский посох, но может также носить монашескую рясу, поверх которой надета мантия (см. рис. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОДЕЖДЫ). Как правило, он изображается человеком средних лет, без бороды либо с короткой черной бородой. Его атрибут — пылающее СЕРДЦЕ, символ религиозного горения и страсти. В своей «Исповеди» («Confessione») он рассказывает о том, как, будучи студентом в Карфагене, он вел разгульный образ жизни; как знак его последующего раскаяния, он порой изображается со СТРЕЛАМИ, пронзающими его грудь. Другой его атрибут — младенец в колыбели; впервые он появился в живописи XV века (см. ниже: 5). В религиозной живописи он часто предстает с другими латинскими отцами

Церкви — Амвросием, Григорием и Иеронимом, а иногда и со своей матерью Моникой. Типичная его сентенция, приводимая художниками, взята из его сочинений: «In coelo qualis est Pater talis est Filius; in terra qualis est Mater talis est Filius» [лат. — «Как Отец на небесах — так и Сын; как Мать на земле — так и Сын»].

1. *Св. Августин, идущий с матерью в школу.* Св. Августин с матерью подходят к школе, где их встречает школьный учитель.

2. *Св. Августин, сидящий в задумчивости под деревом смоковницы.* В «Исповеди» Августин рассказывает, как ему послышался детский голос, произнесший: «Tolle, lege!» [лат. — «Возьми, читай!»] Открыв Библию наугад, он прочитал: «Не предаваясь ни пированиям и пьянству, ни сладострастию [...], но облекитесь в Господа (нашего) Иисуса Христа [...]» (Рим., 13:13—14). Этот эпизод был первым шагом к его обращению в христианство.

3. *Крещение Св. Августина.* Августин испытал сильное влияние учения Амвросия, епископа Медиоланского (Миланского), и был крещен им. Обычно в этой сцене изображается также Моника.

4. *Св. Августин передает устав своего ордена.* Он передает правила монахам или сидит за столом с пером в руке. Орден был фактически учрежден в XI веке. Правила для него были взяты из трудов Августина.

5. *Видение Св. Августина.* Популярная легенда, впервые ставшая темой живописи в XV веке и очень распространенная в XVI—XVII веках. Она повествует о том, как Августин прохаживался по берегу моря, размышляя о сущности Троицы. Идя, погруженный в свои мысли, он повстречал маленького мальчика, который сделал в песке лунку и с помощью ракушки безуспешно пытался наполнить ее водой. Августин сказал ему, что это тщетное занятие, на что младенец ответил: «Не более тщетное, чем человеческим разумом пытаться постичь тайну того, над чем ты размышляешь». Августин изображается в своем епископском облачении; он сидит на скале, у него на коленях раскрытая книга. Если сюжет трактуется как церковный образ, то в верхнем пространстве картины могут изображаться Дева Мария и ангелы. Иногда присутствует Моника, молящаяся, преклонив колени. Сам младенец, символизирующий, конечно, Иисуса, может предстать в облике ангела.

**Авель**, см. КАИН И АВЕЛЬ.

**Аверроэс**, см. ФОМА АКВИНСКИЙ (2).

**Авраам.** Первый из великих иудейских патриархов Ветхого Завета. Призванный Господом, он со своей женой Саррой и племянником Лотом покинул Ур Халдейский, чтобы отправиться в Ханаан. Он изображается седовласым, с развевающейся бородой. Его атрибутом является нож, с помощью которого он намеревался принести в жертву своего сына Исаака.

1. *Встреча Авраама с Мелхиседеком* (Быт., 14:18—24). Покинув Египет, где они спасались от голода, Авраам и Лот, вновь «богатые скотом», отправились на север. Они разделились: Авраам вернулся в Ханаан, а Лот стал жить в Содоме. Кочевники, напавшие на города долины, захватили Лота со всем его богатством. Весть об этом достигла Авраама, и он вооружил триста человек и пустился в погоню. Ночью он напал на неприятелей, разгромил их, освободил Лота и вернул ему все его имущество. Возвратился Авраам с триумфом. В Салиме (Иерусалиме) его встретил Мелхиседек — царь и первосвященник. Он вынес ему хлеб и вино. Мелхиседек благословил Авраама. Тот в свою очередь заплатил ему десятую часть завоеванного. На Мелхиседеке священнические ризы и корона или митра. Он несет евхаристическую чашу и хлеб, поскольку эпизод этот в средневековье считался прообразом Тайной Вечери.

2. *Три ангела* (Быт., 18:1—9). Однажды, когда Авраам «сидел при входе в шатер, во время зноя дневного», явились к нему три мужа. Признав в них ангелов, он поклонился им до земли, приказал, чтобы принесли воды, и омыл их ноги. Затем с традиционным для кочевника гостеприимством он принес им еды. Ангелы предсказали, что Сарра родит ему сына. Но Сарра усмехнулась этому пророчеству, так как к тому времени и она и Авраам «были стары и в летах преклонных». Однако вскоре она родила Исаака, и так подтвердилось предсказание. Трое пришельцев, как правило, предстают в виде ангелов — с крыльями, а нередко и с нимбами. Авраам обычно стоит перед ними коленопреклоненный, или моет им ноги, или же потчует их. Его дом чаще представляет собой скромное строение, а не шатер, как сказано в Писании. Ангелы, считается, символизируют Троицу, а их предсказание — прообраз Благовещения.

3. *Наказание Агари и Измаила* (Быт., 21:9—21). Измаил был первым сыном Авраама. Его матерью была Агарь, египтянка-наложница Сарры. Когда родился Исаак, сын Сарры, Измаил

стал насмехаться над своим младшим братом, поэтому Сарра потребовала, чтобы Авраам наказал его вместе с его матерью. Авраам снабдил их хлебом и отправил прочь в пустыню Вирсавию. Когда вода кончилась, Агарь положила Измаила под кустом умирать, а сама села поодаль, плача. Но появился ангел (традиционно считается, что это архангел Михаил) и открыл источник воды. В искусстве встречаются две сцены: а) наказание и б) явление ангела. Обе они распространены в итальянской и голландской живописи XVII века.

4. *Жертвоприношение Авраама; связывание Исаака* (Быт., 22:1—19). Дабы испытать веру Авраама, Господь приказал ему принести на сожжение собственного сына Исаака. Они отправились к месту жертвоприношения: Авраам на своем осле, а Исаак — пешком, неся дрова для алтарного костра. Авраам связал Исаака, положил его на алтарь и вынул свой нож. В этот момент явился ангел и остановил руку Авраама, сказав: «Теперь я знаю, что боишься ты Бога и не жалел сына своего». Авраам взглянул вверх и увидел овна, запутавшегося в лесной чаще. Его-то он и принес в жертву вместо сына. Этот сюжет занимал центральное место в системе средневековой типологии — отыскании параллелей между Ветхим и Новым Заветом. Преднамеренное жертвоприношение Авраама воспринималось как тип Распятия — принесение самим Господом в жертву Христа. Исаак, несущий хворост, — прообраз Христа, несущего свой крест. Овен оказывался Христом, принесенным в жертву. Шипы в лесной чаще — терновый венец и т. д. Художники обычно изображают Авраама с занесенным над Исааком ножом, иногда другой рукой он закрывает Исааку глаза. Исаак стоит на коленях или лежит (обычно обнаженный) на алтаре, на котором находятся связки дров. Ангел изображается в тот самый момент, когда является, чтобы остановить руку Авраама; при этом он указывает на овна. Согласно мусульманской традиции, считается, что жертвоприношение Авраама было совершено на горе Мория в Иерусалиме. Лоно Авраама — небеса; см. СТРАШНЫЙ СУД (5); БОГАЧ И ЛАЗАРЬ.

**Аврора** (греч. — Эос). В греческой мифологии богиня утренней зари, часто называемая Гомером «розовоперстной». Она была сестрой Гелиоса (бога Солнца). Каждый день она вставала с ложа, оставляя своего престарелого супруга Титона еще спящим, и вела Гелиоса на небо. На греческих вазах она изображалась с крыльями. Она едет на колеснице, запряженной

четверкой лошадей (квадрига). Или ее можно увидеть стоящей в скорбной позе — она оплакивает сына, которого убил Ахиллес в Троянской войне. Предание гласит, что утренняя роса — это слезы, пролитые ею по нему. Аврора — популярная фигура барочной живописи, украшавшей своды дворцов XVII века, — она правит колесницей, запряженной двойкой или четверкой лошадей, или скачет на крылатом коне ПЕГАСЕ. Всюду на своем пути она рассыпает цветы. Бородатый Тифон может наблюдать, как она мчится. Иногда она летит перед колесницей Гелиоса, держа факел. Ночные облака отступают, и освещается горизонт. Колесницу бога Солнца могут окружать девушки, или же они летят в воздухе перед Авророй. Это Оры — богини, управлявшие сменой времен года. Они, согласно одной из традиций, были дочерьми Гелиоса. (См. также ФАЭТОН.)

*Аврора и Кефал; похищение Кефала.* Авроре было предначертано влюбляться во множество смертных юношей. Страсть Авроры к Кефалу — самая сильная, потому что он отверг ее и заставил пренебречь своей ежедневной обязанностью выводить на небо Гелиоса. Это стало чревато для мироздания хаосом, и Купидон спас положение, заставив Кефала ответить ей взаимностью. Счастливая Аврора унесла юношу в своей колеснице на небо. Аврора (крылатая) изображается стремительно летящей с неба вниз к Кефалу. Ее колесница ожидает их на облаках; ее окружают маленькие амуры — символы любви. Другие трактовки: Кефал на колеснице, все еще пытается отвергнуть объятия Авроры, в то время как старый Титон лежит рядом и спит, не сознавая того, что происходит. Этот вариант истории не является греческим мифом, а есть свободная его адаптация итальянскими барочными драматургами («Il rapimento di Cefalo» [«Похищение Кефала»] Габриелло Кьябреры, 1552—1637), популярная в их времена и широко использовавшаяся художниками. Аврора фигурирует также в истории КЕФАЛА И ПРОКРИДЫ — другой драматической обработке, относящейся к тому же времени. «Похищение» Кефала означает скорее его захват, нежели сексуальное насилие, как в случаях с похищениями Европы и Прозерпины.

**Авесалом**, см. ДАВИД (8).

**Авигея**, см. ДАВИД (5).

**Автор**, см. ПИСАТЕЛЬ.

**Агамемнон** (греч. — командир), см. ТРОЯНСКАЯ ВОЙНА (1, 2); ИФИГЕНИЯ; ПОЛИКСЕНА.

**Агарь и Измаил**, см. АВРААМ (3).

**Агата**. Христианская святая дева-мученица. Считается, что родилась она в III в. в Катании, на Сицилии. Умерла, вероятно, в эпоху преследований христиан при императоре Деции. Согласно ее житию, она отвергла любовные притязания римского наместника и, так же как Агнесса, была помещена в публичный дом. Ее подвергли ужасным пыткам, в том числе обрезанию сосков, но явившийся к ней Петр излечил ее раны. Последовавшие затем истязания привели ее к смерти, в момент которой произошло землетрясение. В первую годовщину ее смерти началось извержение Этны, но жители Катании были спасены от гибели покрывалом Агаты, обладавшим чудодейственной силой отводить потоки лавы. Агата изысканно одета (признак ее, как считается, княжеского происхождения) и держит в руках пальмовую ветвь мученицы. Ее особым атрибутом является блюдо и лежащие на нем груди. Иногда у нее щипцы или ножницы — инструменты ее мученичества. Она призывается как защитница от землетрясений и извержений вулканов, и в широком смысле — от огня. Поэтому ее можно видеть держащей в руках охваченное пламенем здание. Покрывало, а также ее предполагаемые мощи, хранящиеся в кафедральном соборе во Флоренции, считаются, по народному верованию, способными погасить огонь. Другие ее мощи (всего их насчитывается по крайней мере до шести) — груди. Обычно в церковной живописи Агата предстает одна или с другими святыми. Сцены ее мученичества или исцеления Петром встречаются редко.

**Аглавра**, завистливая женщина, см. МЕРКУРИЙ (2).

**Агнесса**. Христианская святая дева-мученица, одна из самых ранних святых, которых стала чтить христианская церковь. Она жила в Риме во время гонений на христиан при Диоклетиане. Ее неизменным атрибутом является белый АГНЕЦ, обычно лежащий свернувшись у ее ног, или она держит его на руках. Вероятно, он был дан ей ввиду сходства ее имени с латинским *agnus* («агнец»), однако эта деривация ошибочна. Имя «Агнесса» происходит от греческого слова, означающего «девственная». Другими ее атрибутами являются ПАЛЬМОВАЯ ВЕТВЬ мученицы (иногда оливковая ветвь или венок из оливковых ветвей), МЕЧ или кинжал — инструмент ее мученичества, а также горящий погребальный костер. Изображается она еще совсем юной девушкой (по традиции считается, что умерла она в тринадцатилетнем возрасте), у нее, как и у

Марии Магдалины, длинные волосы. Житие ее, в том виде, как оно рассказано в «Золотой легенде», похоже на житие Люцции. За Агнессой страстно ухаживал сын префекта Рима, но она решительно отказала ему, заявив, что уже отдана своему Небесному Жениху. Когда юноша стал домогаться ее любви, об этом прослышал его отец. Он призвал к себе Агнессу и, узнав, что она христианка, потребовал, чтобы она по всем правилам принесла жертву римским богам, в противном случае она будет отправлена в публичный дом. Обнаженной ее провели по улицам Рима. Укрыли ее лишь волосы, которые чудесным образом выросли до самых пяток. В доме любви пред нею предстал ангел и окутал ее лучезарным сиянием, сокрыв тем самым от взора зевак. Явившийся к ней ее поклонник вознамерился было обесчестить ее, но при попытке сделать это был насмерть поражен демоном. Агнессу схватили, чтобы сжечь как ведьму, но пламя не причинило ей никакого вреда, а вместо нее сожгло ее палачей. В конце концов она была обезглавлена. Тема ее смерти встречается в живописи эпохи барокко, особенно испанской и итальянской. Агнесса стоит коленопреклоненная на потухших поленьях, в то время как ее палачи, за исключением одного, который размахивает мечом, лежат поверженные. Над ее головой разверзлись небеса, дабы явить Христа и ангела, который держит пальмовую ветвь (символ мученической смерти) и венок. На церковных картинах вместе с Агнессой предстают другие девы-великомученицы, такие, как ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРИЙСКАЯ и АГАТА, а иногда и Эмиранциана (ее сводная сестра), которую до смерти забили камнями. Последнюю можно узнать по камням, которые она держит на коленях. Повторяющаяся время от времени тема девственницы-мученицы, помещенной в публичный дом, должно быть, берет свое начало в римском законодательстве, по которому было запрещено казнить девственниц. Таким образом, чтобы их казнить, они должны были быть лишены невинности.

**Агнец** (овен, или баран). Жертвенное животное в древних ближневосточных религиозных обрядах, включая еврейские, и принятое ранними христианами в качестве символа Христа и его жертвенной роли. Замена Исаака овеном в жертвоприношении АВРААМА (4) — отзвук исторической перемены, когда вместо человека в примитивном обществе стали приносить в жертву животное, — трактовалась как прообраз смерти Христа (жертвы за род человеческий). Отсюда различные эмблемы, в

которых агнец образует главный элемент: с крестом, с крестообразным нимбом, с кровью, изливающейся в ЧАШУ; с хоругвью Воскресения. Картины поклонения агнцу основаны на Откровении, 7:9—17 (АПОКАЛИПСИС, 9) и 14:1. Родственной этому является тема ВСЕ СВЯТЫЕ. Образ агнца, передними ногами стоящего на книге, лежащей на коленях Христа, основан на фрагменте из Откровения, 5:6—14 (АПОКАЛИПСИС, 4). Повествовательные сцены, изображающие агнца в качестве жертвенного животного: КАИН И АВЕЛЬ; ИОАКИМ И АННА (1); ОЧИЩЕНИЕ ХРАМА. В этом смысле он является атрибутом ИОАННА КРЕСТИТЕЛЯ — часто с крестообразным нимбом. Агнец, обычно со связанными ногами, — по традиции, один из даров пастухов на Рождество Христово и символизирует будущую жертву Христа (ПОКЛОНЕНИЕ ПАСТУХОВ). Раннее христианское искусство изображало апостолов в виде двенадцати агнцев, часто с Агнцем Бога в центре. Благодаря другим своим качествам — реальным или воображаемым — агнец стал атрибутом персонификаций НЕВИННОСТИ, КРОТОСТИ, ТЕРПЕНИЯ и СМИРЕНИЯ; также АГНЕССЫ и — среди ЧЕТЫРЕХ ТЕМПЕРАМЕНТОВ — флегматика. Иногда он является атрибутом КЛИМЕНТА.

**Агостино** (*Agostino*), см. АВГУСТИН.

**Агриппина**, мать Нерона, см. НЕРОН ПЕРЕД ТЕЛОМ АГРИППИНЫ.

**Агриппина в Брундизии** (Тацит, «Анналы», 3:1). Событие, последовавшее за смертью римского полководца Германика, отравленного в Сирии в 19 г. н. э. (см. ГЕРМАНИК, СМЕРТЬ Г.). Оно символизирует супружескую верность. Жена Германика Агриппина Старшая привезла прах мужа обратно в Рим. Она была встречена огромными толпами скорбящих, когда высадилась на итальянском побережье в Брундизии; с нею были двое ее сыновей. Она изображается в облачении вдовы с закрытым вуалью лицом, стоящей на носу корабля или вступающей на берег. Она держит урну с прахом мужа.

**Ад**. Для средневекового христианина Ад был царством Сатаны, местом, где тела обреченных, после своего нового соединения с их душами при всеобщем воскресении, терзались в вечном огне. В качестве места наказания он соответствовал Тартару древних греков — части царства Гадеса, у которого христианское искусство заимствовало некоторые характерные черты. Приблизительно с XII века вход в Ад изображался в виде разверзшихся челюстей монстра Левиафана (Иов., гл. 41),

внутри которого иногда стоял котел. В эпоху Возрождения этот образ уступил место зияющему пролому, подобному тому, какой был у Авернского озера, через который ЭНЕЙ (8), ведомый кумской Сивиллой, спустился в подземное царство. Или — реже — он стал изображаться в виде портала здания. Его может охранять трехглавый пес ЦЕРБЕР из греческого мифа. Путь на небо порой лежал через мост, который добродетельные легко пересекали, а порочные падали с него вниз в адское пламя. Мост (в персидской мифологии) соединял землю и небо, как и лестница Иакова. Он упоминается в «Диалогах» Григория Великого (Эль Греко, «Сон Филиппа II»: Эскориал). В изображении самого Ада часто заметно влияние «Ада» Данте с его последовательностью кругов наказания (Нардо ди Чионе: Санта Мария Новелла, Флоренция) — в образе ХАРОНА в его лодке, «бьющего веслом неспешных» («Ад», 3:111), или Миноса, судьи Гадеса, размахивающего своим змееподобным хвостом, «отбивая столько раз вокруг тела, на сколько ей [душе. — *А.М.*] спуститься ступеней» («Ад», 5:4—12). (Последние два — Микеланджело: Сикстинская капелла.) В XII и XIII веках существовала практика подвергать такому наказанию главным образом виновных в СКУПОСТИ (персонифицированная, она хватает их за денежные мешки, висящие у них за спиной) и РАСПУТСТВЕ (женская фигура, с грудей и наружных половых органов которой свисают жабы или змеи). В более позднем искусстве похотливые, терзаемые демонами, погружены в адский огонь: гомосексуалисты вертятся на вертеле, обжоры валяются в грязи или демоны вынуждают их пожирать несъедобную пищу, завистливые наполовину погружены в замерзшую реку, а гордецы гнутся под глыбами, которые они, подобно СИЗИФУ, тащат на своих плечах. Правит всем Сатана — грешник свисает с каждого из трех его ртов. Главное место Ада в христианском искусстве — в изображениях СТРАШНОГО СУДА (6). См. также ДАНТЕ И ВЕРГИЛИЙ; ЦАРСКАЯ СВАДЬБА; МУДРЫЕ И НЕРАЗУМНЫЕ ДЕВЫ. По поводу античного подземного царства Гадеса см. ГЕРКУЛЕС (20); ОРФЕЙ; ПЛУТОН; ПОХИЩЕНИЕ ПРОЗЕРПИНЫ. Осужденными на муки в Тартаре были ИКСИОН; СИЗИФ; ТАНТАЛ; ТИТИЙ.

**Адам и Ева**. Бог создал Адама и Еву вместе с планетами и животными на шестой день (Быт., 1:24—31). Эта тема часто соединяется с сюжетами *Искушение* и *Изгнание из Рая* (2 и 3 ниже). До эпохи раннего Возрождения Бог, как правило,

изображался как Второе лицо Троицы, но в более поздних произведениях его соотносят с «патриархальным» типом Бога-Отца. Он вдыхает жизнь в ноздри Адама или простирает свою руку, дабы передать ему жизнь своим прикосновением. В сцене сотворения Евы Адам лежит на земле, поскольку Бог ниспослал на него глубокий сон, а сам тем временем извлекает из него ребро. Хотя Бытие во втором описании Творения (Быт., 2:21—22) утверждает, что Ева была создана из ребра уже после того, как Бог вынул его и прикрыл это место у Адама, существовало широко распространенное правило, согласно которому она изображалась выходящей из тела Адама в тот момент, когда он спит. По другой версии, ее изображают полностью сотворенной, стоящей перед Богом в позе, выражающей почтение. Изредка художники изображают эту пару без пупков. Согласно средневековой типологии, Адам является прообразом Христа на том основании, что оба они были первыми людьми, каждый своей эры, или «завета». По той же причине Ева (первая мать) является прообразом Девы Марии или Церкви. (См. РАСПЯТИЕ ХРИСТА, Введение, 9 и 10.) Историю сотворения первого человека из пыли и глины можно найти и в других древних религиях, например, в вавилонской. Овидий, излагая греческий миф, описывает, как титан ПРОМЕТЕЙ (1) вылепил человека из глины.

1. *Едемский сад; поименование животных* (Быт., 2:8—20). В живописи северных мастеров растительность в Раю буйная. Здесь длинные аллеи и лесные прогалины. Южные мастера тяготеют к изображению Рая как оазиса в пустыне. Четыре реки питают его (см. РЕКА), и он часто обнесен стеной. Его населяют всевозможные животные. Адам иногда изображается дающим им имена (Быт., 2:19—21). Он может либо стоять над ними на возвышении, или же они проходят перед ним, а он тем временем вписывает их названия в книгу. (См. также ВЕКА ЧЕЛОВЕЧЕСТВА: Золотой век.)

2. *Искушение* (Быт., 3:1—7). Бог под страхом смерти запретил Адаму вкушать плод от Древа познания добра и зла, и Адам в данном случае может изображаться стоящим в саду. Но Змий, самый хитрый из всех Божьих тварей, соблазнил Еву, сказав: «Откроются глаза ваши, и вы будете как боги, знающие добро и зло» (Быт., 3:5). Ева отведала плода и дала его Адаму, который также вкусил его. «И открылись глаза у них обоих, и узнали они, что наги, и сшили смоковные листья, и сделали себе опоясания» (Быт., 3:7). Обычно древо — это яблоня либо

фиговое дерево. Змий вьется вокруг ствола (тип этого изображения происходит, вероятно, от дохристианского образа дракона, защищающего древо Гесперид: см. ЗМЕЯ) или стоит рядом с ним. У него может быть женская голова, а порой также и торс. Если он изображен стоящим, то у него четыре ноги со стопами как у ящерицы. (Лишь впоследствии Бог проклял его: «Ты будешь ходить на чреве твоем, и будешь есть прах».) Адам и Ева стоят у дерева, Ева держит плод или изображена в тот момент, когда пытается скрыть его или же, надкусив, предлагает его Адаму. Средневековая типология рассматривала Искушение как прообраз Благовещения, в котором Дева Мария — «новая Ева» — искупала грех старой.

3. *Изгнание из Рая* (Быт., 3:8—24). Бог наказал Змия, определив ему ползать с тех пор на чреве своем и питаться прахом. Ева за свое ослушание была осуждена в муках рожать детей и терпеть господство Адама. Наказанием Адаму было впредь трудиться в поле до самой своей смерти, добывая себе хлеб насущный. Бог обрядил их обоих в одежды из кожи и изгнал из сада, дабы не вкусили они также от Древа жизни и не приобрели тем самым бессмертия. И чтобы сохранить это древо, Бог «поставил на востоке у сада Едемского херувима и пламенный меч обращающийся» (Быт., 3:24). Адам и Ева выходят обнаженными, прикрывая руками свой срам, или же гирлянда из листьев обвивает их бедра; их лица выражают предельное горе и отчаяние. Изображается также ангел, выводящий их из Рая; в руках у него меч или кнут. Бог вручает им одежды, сделанные из кожи животных. Здесь же неподалеку стоит укрытая плащом фигура Смерти, давая понять, что они более не бессмертны. В последней сцене Адам, изнуренный, копает землю лопатой или мотыгой, пашет или сеет. Ева либо помогает ему, либо сидит за прялкой. При этом могут изображаться играющие возле нее двое малышей — Каин и Авель.

**Адмет**, см. ГЕРКУЛЕС (20).

**Адонис, Рождение А.** Адонис был зачат в результате кровосмесительной любви его матери Мирры к своему отцу Киниру. Снедаемая угрызениями совести, она умолила богов превратить ее в мирровое дерево. Прошло время, ствол дерева расщепился, и родился младенец Адонис, которого воспитали служанка Мирры Луцина и нимфы («Мет.», 10:503—514). Этот сюжет можно встретить главным образом в итальянской живописи XVI и XVII веков. Мирра изображается с воздетыми руками, полуженщиной-полудеревом; она передает младенца

Луцине. О смерти Адониса см. ВЕНЕРА (5). См. также ДЕРЕВО.

**Адриан и Наталия.** Адриан (ум. ок. 304), римский офицер, служивший в Никомедии (в Битинии). Согласно легенде, обратился в христианство после того, как оказался свидетелем спасения христиан, подвергшихся гонению. Он был заточен в тюрьму, где его посетила его жена, переодевшаяся мальчиком. Сама она тайно исповедовала христианство. Казнь состояла в том, что сначала ему отсекли обе руки, а затем голову. Наталия, присутствовавшая при этом, унесла с собой одну руку в качестве реликвии. Тело Адриана было погребено в Аргирополисе, неподалеку от Византии. Здесь же в молитве провела остаток жизни и Наталия. Адриан считается святым покровителем солдат и мясников, защитником от чумы. Он широко почитался на севере Европы. Его атрибутом является НАКОВАЛЬНЯ, иногда вместе с топором или мечом, лежащими рядом. У его ног может быть ЛЕВ — символ силы его духа. Обычно Адриан изображается в доспехах. Его может сопровождать Наталия.

**Азия,** персонифицированная, см. ЧЕТЫРЕ ЧАСТИ СВЕТА.

**Аист.** Античные писатели и средневековые бестиарии упоминают о веровании, согласно которому аист кормил своих родителей, когда те уже не способны были заботиться о себе. Потому в ренессансной и более поздней живописи эта птица символизирует почтительность к родителям. Аисты везут колесницу МЕРКУРИЯ. См. также ЖУРАВЛЬ, который в чем-то схож с аистом.

**Акид**, см. ГАЛАТЕЯ.

**Айва.** Желтый плод, по форме напоминающий лимон или грушу, священный для Венеры. Он является символом плодородия и супружества. На портретах, созданных в память о бракосочетании, женщина может держать айву. Когда ее держит Младенец Христос, она может иметь то же значение, что и яблоко.

**Актеон,** см. ДИАНА (3).

**Алебарда.** Оружие, состоящее из секиры (топора, насаженного на древко). Она служила также в качестве копья. Была распространена в XV—XVII веках. Алебарда фигурирует — анахронистически — в батальных сценах античности. Она является атрибутом ИУДЫ (Фаддея) и МАТФЕЯ, а также МИНЕРВЫ (Боттичелли, «Паллада и кентавр», Уффици, Флоренция).

**Александр Великий** (356—323 до н. э.). Царь Македонии, гений полководческого искусства и основатель империи. Он изобража-

ется молодым и энергичным (умер в возрасте 32 лет), в доспехах или только в шлеме. Из его подвигов — исторических и легендарных — наиболее часто иллюстрировались следующие:

1. *Укрощение Букефала* (Плутарх, 33:6). Конь Александра Букефал изображается в нескольких сценах как белый боевой конь. Выставленный в первый раз на продажу, он был отвергнут Филиппом, отцом Александра, как неукротимый. Александр же добрым к нему отношением приручил его.

2. *Тимоклея* (Плутарх, 33:12). Добродетельная мать семейства из Фив, греческого города, завоеванного Александром. Один из начальников воинского отряда Александра насильно овладел ею. Она отомстила за себя: этому офицеру она сказала, что во дворе на дне колодца скрыла сокровища, и когда тот наклонился над ним, она, стоя позади него, столкнула его в колодец. Ее изображают приведенной с детьми к Александру. Распознав в этой женщине величие духа, он даровал ей свободу.

3. *Александр разрубает гордиев узел* (Плутарх, 33:18). Во время своего похода против Дария, царя Персии, Александр вступил в фригийский город Гордий. Там находилась колесница, связанная таким запутанным узлом, что тот, кто сумеет его развязать, будет, согласно преданию, править всем миром. Александр изображается в тот момент, когда он своим мечом разрубает знаменитый узел.

4. *Александр и его врач Филипп* (Плутарх, 33:19; Валерий Максим, 3:8). Александр заболел, но врачи не решались лечить его из-за боязни тех последствий, которые могут произойти, если им не удастся справиться с болезнью. Исключением оказался его близкий друг Филипп, который решительно взялся за лечение. Случилось так, что как раз в этот момент Александр получил письмо от своего военачальника Пармениона, предупреждавшего его, что Дарий подкупил Филиппа. В качестве жеста доверия своему другу Александр передал ему письмо, чтобы он его прочитал, — он сделал это в тот момент, когда выпивал предложенное Филиппом лекарство. «Это было удивительное, достойное созерцания зрелище», — замечает Плутарх. Александр изображается сидящим в постели, он держит бокал, в то время как Филипп стоит, читая письмо. В свите находятся адъютанты.

5. *Битва при Иссе.* Равнина у города Исс была местом битвы, в которой Дарий в 333 году получил сокрушительное поражение от Александра. Согласно некоторым источникам,

Дарий был ранен самим Александром, но спасся бегством. Художники изображают кавалерию и пехоту в типичной батальной сцене. В центре Александр с мечом наголо, он пришпоривает своего коня, летящего навстречу Дарию, лошадь которого поворачивает назад.

6. *Семья Дария предстает перед Александром* (Плутарх, 33:21; Валерий Максим, 4:7). Хотя сам Дарий бежал, его мать, жена и две дочери были захвачены Александром, который прославился уважительным и добрым к ним отношением (такое же моральное великодушие характеризовало СЦИПИОНА). Сценой действия может быть шатер Александра, разбитый на поле боя. Мать Дария, Сисигамбис, стоит на коленях перед победителем, который протягивает ей руку, чтобы помочь ей подняться. Жена Дария Статира и ее дочери образуют другую группу персонажей. Присутствуют слуги, солдаты, зеваки. Диодор Сицилийский (17:37) и другие рассказывают, как Сисигамбис в первый раз по ошибке распростерлась не перед Александром, а перед его другом Гефестионом и, осознав ошибку, закрыла в смущении лицо. Александр любезно помог ей избавиться от смущения.

7. *Александр и тело Дария* (Плутарх, 33:43). В 330 году Дарий, отступавший под натиском Александра на восток, был умерщвлен людьми из его собственного окружения. Настигнув Дария, Александр нашел его лежащим смертельно раненным в своей колеснице. Дарий изрек последние слова благодарности победителю за заботу о его жене и детях. Александр изображается либо приложившим руку к уху, чтобы расслышать последние слова Дария, либо — что встречается чаще — накрывающим тело Дария плащом.

8. *Бракосочетание Александра и Роксаны* (Лукиан, «Геродот», 4—6). Александр взял в жены Роксану, дочь вождя Согдианы, одной из завоеванных областей Азии. Роксана была, как утверждает Плутарх (33:47), «единственной страстью, с которой он, этот самый темпераментный из мужчин, не справился». Этот сюжет можно найти в живописи XVII века, особенно нидерландской. Роксана восседает на ложе, тем временем Александр, в плаще и шлеме, надевает ей на голову корону. Присутствует его соратник Гефестион; он высоко держит светильник. Сверху слетают маленькие амуры, а обнаженный эфеб, который есть Гименей (бог молодоженов), соединяет пару. См. также АПЕЛЛЕС ПИШЕТ ПОРТРЕТ КАМПАСПЫ; АПОФЕОЗ; АРИСТОТЕЛЬ И КАМПАСПА; ДИОГЕН.

**Алексий** (V в.). Сын знатного римлянина, который, как гласит предание, оставил свою невесту в самый день их свадьбы и провел остаток своей жизни в покаянии, считая себя грешником, в Эдессе, на севере Месопотамии, служа бедным и больным. Другая, более фантастическая, легенда повествует о том, как он вернулся в дом своего отца и, неузнанный, нашел убежище в дыре под лестницей своего дома. Его отец до самой смерти Алексия не знал, кого он приютил. Церковь Св. Алексия в Риме на Авентинском холме установлена на том месте, где, по преданию, стоял этот дом. Алексия чтут в больницах и других учреждениях, призванных заботиться о бедных и больных. Обычно он изображается нищим, в лохмотьях, с СУМОЙ и иногда с ПАЛЬМОВОЙ ветвью, символом мученика, или в образе бедного ПИЛИГРИМА. Встречаются также изображения его смерти под лестницей.

**Алкестида,** см. ГЕРКУЛЕС (20).

**Алкиной**, царь, см. УЛИСС (5).

**Алкмена**, см. ГЕРКУЛЕС (14).

**Алфей и Аретуса** («Мет.», 5:572—641). Греческий миф повествует о том, как бог Алфей влюбился в нимфу Аретусу, когда та беззаботно плескалась в его водах. Спасаясь от его преследований, она бежала через долы, поля и леса, утесы и скалы. В тот самый момент, когда силы стали покидать ее, на помощь явилась Диана, укрыв ее облаком, а затем обратив ее в ручей, который сбежал под землю. Художники изображают, как Аретуса тянется, чтобы ухватить руку Дианы, которая проплывает вверху в облаках; рядом с нею ее олень. Алфей, косматый и бородатый, набрасывается, на Аретусу. Другой вариант интерпретации сюжета: Алфей, молодой и красивый, захватив Аретусу, обнимает ее одной рукой. У него может быть УРНА (атрибут бога реки).

**Алфея**, мать МЕЛЕАГРА.

**Алхимик.** Практика алхимии очень древняя. Она существовала на протяжении всего средневековья и в конце концов умерла, дискредитированная лишь с появлением современной химии в XVII веке. Целью алхимика было создать некую субстанцию, именуемую философским камнем, которая обладала бы свойством превращать неблагородные (окисляющиеся) металлы в золото и серебро, а также способностью продлевать человеческую жизнь на неограниченное время. Средневековый алхимик был типичным кабинетным ученым и философом, нередко священником и применял свои познания в различных облас-

тях современной ему науки. Проводя свои опыты, он то и дело прерывался на вознесение молитвы, поскольку успех был более вероятен, если он сам, подобно инструментам, которыми он пользовался, был бы предварительно очищен. Более того, печь, плавильный тигель и перегонный куб (дистиллятор) — все это имело символические обертоны в христианской теологии. Иллюстрации в алхимических трактатах демонстрируют секреты искусства алхимика, переданные ему с неба от Бога. В XV—XVI веках это искусство притягивало много шарлатанов. К XVII веку алхимик стал объектом насмешек — именно в этом плане он изображался на многих картинах нидерландских художников того времени. Он стоит у печи, в его руках кузнечные мехи (отсюда его старинное прозвище — *souffleur*, то есть «надуватель»), или же он сидит, склонившись над книгой. Его комната захламлена всевозможным оборудованием: колбы, плавильные тигли, пестик и ступка, перегонный куб (дистилляционный аппарат), песочные часы, книги. Женщина в лохмотьях и мальчик-оборванец на заднем плане — намек на ту нищету и пренебрежение к нужде, в которой пребывает его семья. Женщина может трясти пустым кошельком, или кошелек валяется на полу, тем временем алхимик бросает последнюю золотую монету в печь — ведь процесс трансмутации, чтобы начаться, требует некоего количества золота. Фигурирующая в этом сюжете латинская фраза «Oleum et operam perdis» [лат. — «Зря тратишь масло и труд»] (Цицерон) означает тщетность его усилий.

**Амазонки, Битва А.** Амазонки были легендарными женщинами-воительницами, искусными в стрельбе из лука и верховой езде. Считалось, что они обосновались в Малой Азии после того, как пришли с Кавказа. Они захватили Аттику и ее столицу Афины, но были изгнаны оттуда ТЕСЕЕМ (Плутарх, 1:27). Поле брани — это *mêlée* [фр. — скопище] воинов и лошадей. Амазонки натягивают свои луки; афинские воины, предводимые Тесеем, размахивают мечами и секирами. По другой версии, битва происходит на мосту, с которого побежденные наездники и их лошади падают вниз головой в реку. См. также ГЕРКУЛЕС (9).

**Амвросий** (340(?)—397). Епископ Миланский [Медиоланский], один из четырех латинских (западных) отцов Церкви, родился в Трире. Приобрел славу как теолог и церковный деятель. В эпоху христологических споров он играл важную роль в искоренении арианства — доктрины, касающейся родства

Бога-Отца и Христа, считавшейся ересью и лежавшей в русле, противоположном ортодоксальному учению о Троице. Порой его можно видеть изображенным с трехузельной плеткой (узлы символизируют три лица Троицы) в качестве намека на наказание Ария и его последователей. Он также изображается в момент избавления от ариан с помощью своей плетки. Улий указывает на один эпизод его детства: рой пчел, как гласит предание, облепил ему рот, когда он лежал в колыбели. (Эта история аналогична той, что рассказывают о Платоне и других, кто прославился своим красноречием.) Амвросий облачен в епископскую мантию, на нем митра, а в его руке крест. У него могут быть также перо и книга, в которой читается: «In carne vivere preter carnem angelicam et non humanam» [лат. — «Быть вскормленным пищей, но пищей ангелов, а не смертных»]. Пищей богов (или ангелов) была амброзия (намек на его имя). В религиозном искусстве Амвросий часто предстает вместе с тремя другими латинскими докторами — Августином, Григорием и Иеронимом. Он может изображаться крестящим Августина, который в юношеском возрасте испытал сильное влияние его учения.

*Император Феодосий, которому отказано в посещении церкви.* Император, виновный в резне, происшедшей в Фессалониках в 390 г., был отлучен Амвросием до тех пор, пока он публично не исполнил эпитимью. Запретительным жестом Амвросий преграждает путь императору. Эта сцена символизирует господство Церкви над светской властью. См. также ГЕРВАСИЙ И ПРОТАСИЙ.

**Америка,** персонифицированная, см. ЧЕТЫРЕ ЧАСТИ СВЕТА.

**Амимона** (одна из данаид), см. НЕПТУН (3).

**Амнон,** см. ДАВИД (8).

**Аморетто** (маленький Купидон), см. ПУТТО.

**Амур,** см. КУПИДОН.

**Амфитрита** (одна из нереид), жена НЕПТУНА.

**Амфитрион**, см. ГЕРКУЛЕС (14).

**Анания**, см. МАРК (1).

**Анания**, ученик, см. ПАВЕЛ, апостол (2).

**Анания и Сапфира,** см. ПЕТР, апостол (6).

**Ангел** (греч. *angelos* — посланник). Посланник богов, носитель божественной воли и исполнитель ее на земле. Мы узнаем о нем из древних религий Востока. В греко-римском пантеоне Меркурий был посланником Юпитера. Описания явлений ангела, имеющиеся в пророческой и апокалипсической лите-

ратуре, сыграли формообразующую роль в искусстве средневековья: «Видел я Господа, сидящего на престоле высоком... Вокруг Его стояли серафимы; у каждого из них по шести крыл; двумя закрывал каждый лицо свое, и двумя закрывал ноги свои, и двумя летал» (Ис., 6:1—2). (См. также ИЕЗЕКИИЛЬ.) Существовал не один чин ангелов: «И послал народ в Силом, и принесли оттуда ковчег завета Господа Саваофа, сидящего на херувимах» (1 Сам., 4:4 и аналогично Пс. 80:1); и «Ибо Им создано все, что на небесах и что на земле, видимое и невидимое: престолы ли, господства ли, начальства ли, власти ли, — все Им и для Него создано» (Кол., 1:16). В Ветхом Завете содержится множество упоминаний о существах, назначение которых — передавать волю Бога роду человеческому. Ангел — это и благовестник (АВРААМ, 2: *Три ангела*), и защитник праведников (ЛОТ, 1: *Разрушение Содома и Гоморры*), он наказывает грешников (АДАМ И ЕВА, 3: *Изгнание из Рая*) или предстает таинственной персонификацией самого Бога (ИАКОВ, 4: *Иаков, борющийся с ангелом*). Ангельское воинство, культ которого стал особенно популярным в XVI—XVII веках, появляется в Ветхом Завете, и это в первую очередь РАФАИЛ (см. ТОВИЯ) и МИХАИЛ, защитник израильтян (Дан., 10:13; 11:1). В Новом Завете Евангелие от Луки содержит множество ссылок на ангелов: Благовещение Марии архангела ГАВРИИЛА, который подобным же образом предсказал Захарии рождение ИОАННА КРЕСТИТЕЛЯ и который также явился во сне Иосифа (см. ИОСИФ, муж Девы Марии, 2); РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО, БЕГСТВО В ЕГИПЕТ, БОРЕНИЕ В САДУ и в других сюжетах. Ранняя Церковь допускала существование ангелов, но с оговорками, поскольку ангелы имели обыкновение вызывать поклонение им самим. В V веке их различные чины были классифицированы в трактате, который в эпоху средневековья приписывался Дионисию Ареопагиту, обращенному в христианство Св. Павлом (см. ПАВЕЛ: 8). Его трактат «О небесной иерархии» («De Hierarchia Celesti») делит ангелов на девять чинов (или хоров), группирующихся в три иерархии следующим образом: 1) Серафимы, Херувимы, Престолы; 2) Господства, Силы, Власти; 3) Начальства, Архангелы, Ангелы.

*Херуим (голубой) или Серафим (красный)*

Первая иерархия окружает Бога в вечном поклонении (Престолы поддерживают его); вторая правит звездами и элементами; третья — Начальства — защищает земные царства, а Ангелы и Архангелы являются божественными посланниками. Ангелы этих девяти хоров, будучи восточного происхождения, в византийском искусстве изображались в облике простолюдинов, но их можно встретить и в западном искусстве средневековья и Возрождения. Они предоставляли художникам принятые каноны для изображения небес, и мы видим их в таких сюжетах, как УСПЕНИЕ, КОРОНОВАНИЕ ДЕВЫ МАРИИ и СТРАШНЫЙ СУД. Серафимы и Херувимы изображаются в виде лишь голов с одной, двумя или тремя парами крыльев. Серафим, по традиции, красного цвета и может держать свечу; Херувим — голубого или иногда золотисто-желтого, порой с книгой. Эти два чина нередко изображаются окружающими БОГА-ОТЦА на небесах. ФРАНЦИСК АССИЗСКИЙ предстает получающим стигмы от полусерафима-получеловека. Ангелы следующих семи чинов далеко не всегда ясно различимы. Обычно у них человеческие тела; Престолы могут держать троны, Господства могут быть увенчаны коронами, иметь державы и скипетры; у Сил — лилии или красные розы; Власти и иногда другие более низкие чины могут изображаться в воинских доспехах. Ангелы, предстающие в сюжетах христианского искусства, не связанных непосредственно со Священным Писанием: посланцы, музыканты, окружающие Деву Марию и Младенца, или сопровождающие Св. Цецилию, ангел-хранитель, представляющий донатора в святом собеседовании («Sacra Conversazione»), — все они могут считаться принадлежащими к девятому чину. Они обычно (но не всегда) крылатые (см. КРЫЛЬЯ), хотя бесполые, обликом своим кажутся скорее женственными и возрастом напоминают подростков или юношей. Облачены они обычно в свободно ниспадающие одежды. В живописи Ренессанса у них, как правило, нимб. Тип ангела, встречающийся в итальянской живописи XIV века, обладает двумя парами крыльев. Барочные ангелы — это чаще всего младенцы, неотличимые от младенцев-купидонов в светских сюжетах. См. также ПУТТО.

Другими сценами, в которых ангел играет важную роль, являются: АВРААМ: *Жертвоприношение Авраама* (останавливает руку патриарха); *Наказание Агари и Измаила* (предстает перед ними в пустыне); ВАЛААМОВА ОСЛИЦА (преграждает путь Валааму); ГЕДЕОНОВА ШЕРСТЬ (является коленопрек-

лоненному воину); ПЕТР НОЛАСК (двое ангелов переносят старого монаха); САМСОН (благовествует о его рождении родителям); ИСКУШЕНИЕ В ПУСТЫНЕ (несколько ангелов, они прислуживают Христу); АПОКАЛИПСИС (8, 10) (провозвестники божественной воли); ARS MORIENDI. Об отпавших от Бога взбунтовавшихся ангелах, см. САТАНА.

**Анджелика**. Дочь катайского царя в «Неистовом Роланде» итальянского поэта Ариосто (1474—1533) — романтической эпической поэме о войне христиан с сарацинами во времена Карла Великого. В Анджелику были влюблены несколько рыцарей — христиан и язычников, среди них христианский герой Роланд (Орландо). Он сходит с ума от горя и ревности из-за того, что Анджелика становится возлюбленной, а затем и женой мавра Медора. (Ссылки даются на оригинальное издание 1532 года, переведенное на английский язык в 1591 году Джоном Харингтоном.)

1. *Анджелика и отшельник* (8:44). Развратный отшельник, страстно стремившийся овладеть Анджеликой, окропляет ее зельем, так что она впадает в глубокий сон. Ему, однако, не удалось достичь своей цели: «...но споткнулся его конек, — метафорически объясняется в поэме, — был он телом слабей желания... Все не вскинуть ему ленивца». Отшельник изображается снимающим одежды со спящей девушки (Рубенс, Музей истории искусств, Вена).

2. *Руджьер освобождает Анджелику* (10:92—115). Сюжет, очень похожий на тему Персея и Андромеды. Анджелика прикована цепями к скале на морском берегу, на нее готово напасть морское чудовище. Руджьер (Рожер), один из языческих рыцарей-победителей, приезжает на ГИППОГРИФЕ. Он ослепляет монстра волшебным мечом и надевает Анджелике на мизинец волшебное кольцо, которое ее защищает. Он освобождает ее от оков, она садится позади него, и вместе они уносятся (Энгр, Национальная галерея, Лондон).

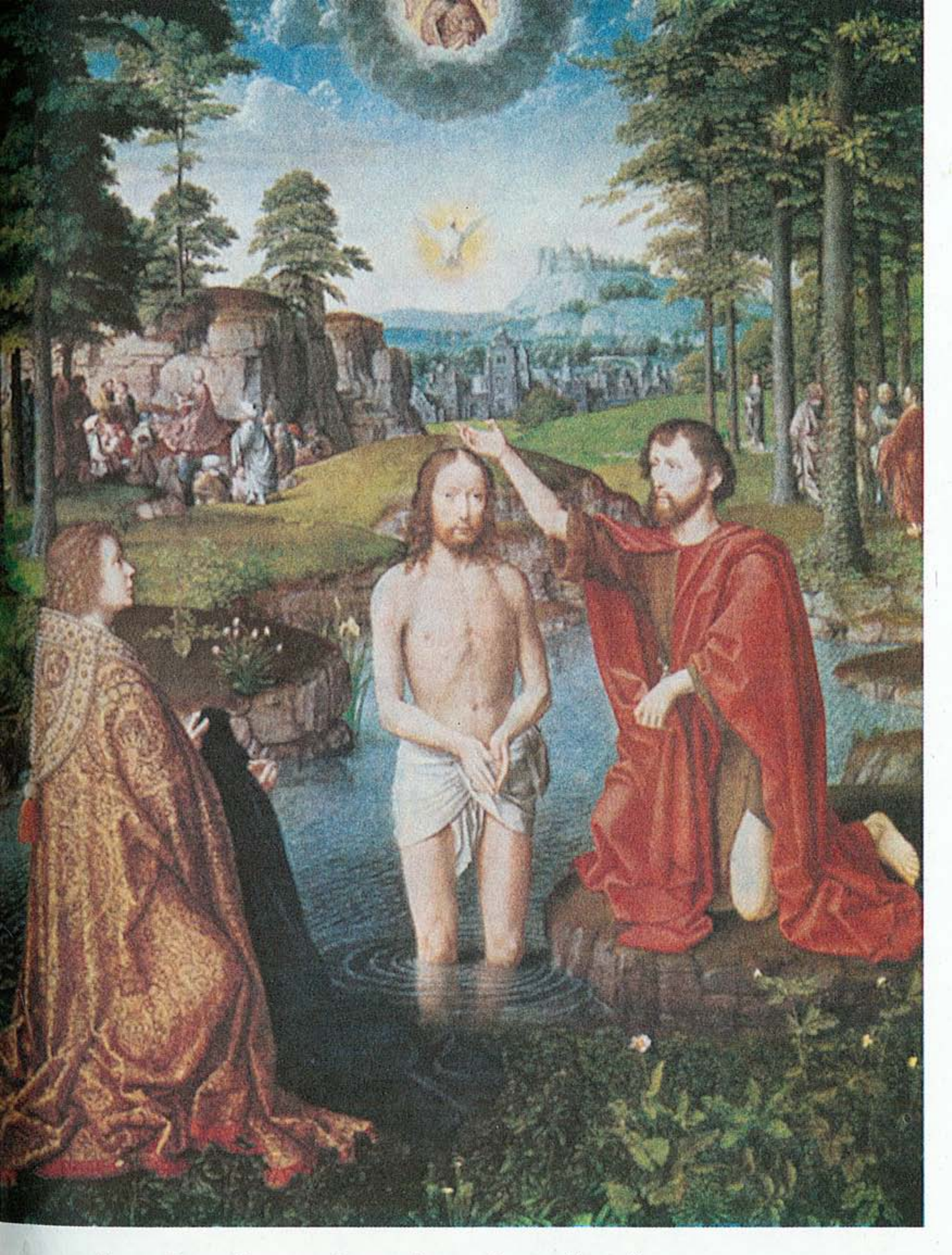
3. *Анджелика и Медор*. Медор, соратник мавританского предводителя Даппринела, был ранен в бою. Анджелика находит его и с помощью одного пастуха вылечивает соком трав. Ее изображают поддерживающей Медора, который обессиленный лежит под деревом. У нее в руке пучок трав. Позади них стоит пастух с лошадью (19:23) (Тьеполо, вилла Валмарана, Виченца). Они оставались в хижине пастуха до тех пор, пока Медор не поправился. Теперь Анджелика почувствовала, что влюбилась в него (19:26). Они изображаются прощающимися

с пастухом и его женой (Тьеполо, Виченца). Популярная тема в итальянской живописи барокко — Анджелика вырезает свое имя и имя своего возлюбленного на корне дерева (19:36). Именно эти доказательства их любви вызвали приступ ревности Роланда, когда он их обнаружил (23:114).

*4. Родомонт и Роланд* (26:41—48). Родомонт, сарацинский царь Алжира, любил христианку Изабеллу. Не желая покориться ему, она решила покончить с собой и хитростью заставила его убить ее. Он выстроил для нее большую гробницу у узкого моста через реку и охранял его от всякого, кто собирался проехать по нему. Неистовый Роланд, нагой и безоружный, явился и сразился с Родомонтом на мосту. Оба они, к несчастью Родомонта, поскольку он был в полном воинском снаряжении, упали в реку. Они изображаются в момент схватки. На заднем плане видна гробница. Она увешана трофеями Родомонта — доспехами убитых им рыцарей (Д. и Б. Босси, Водсвортский Атенеум, Хартфорд, Коннектикут, США).

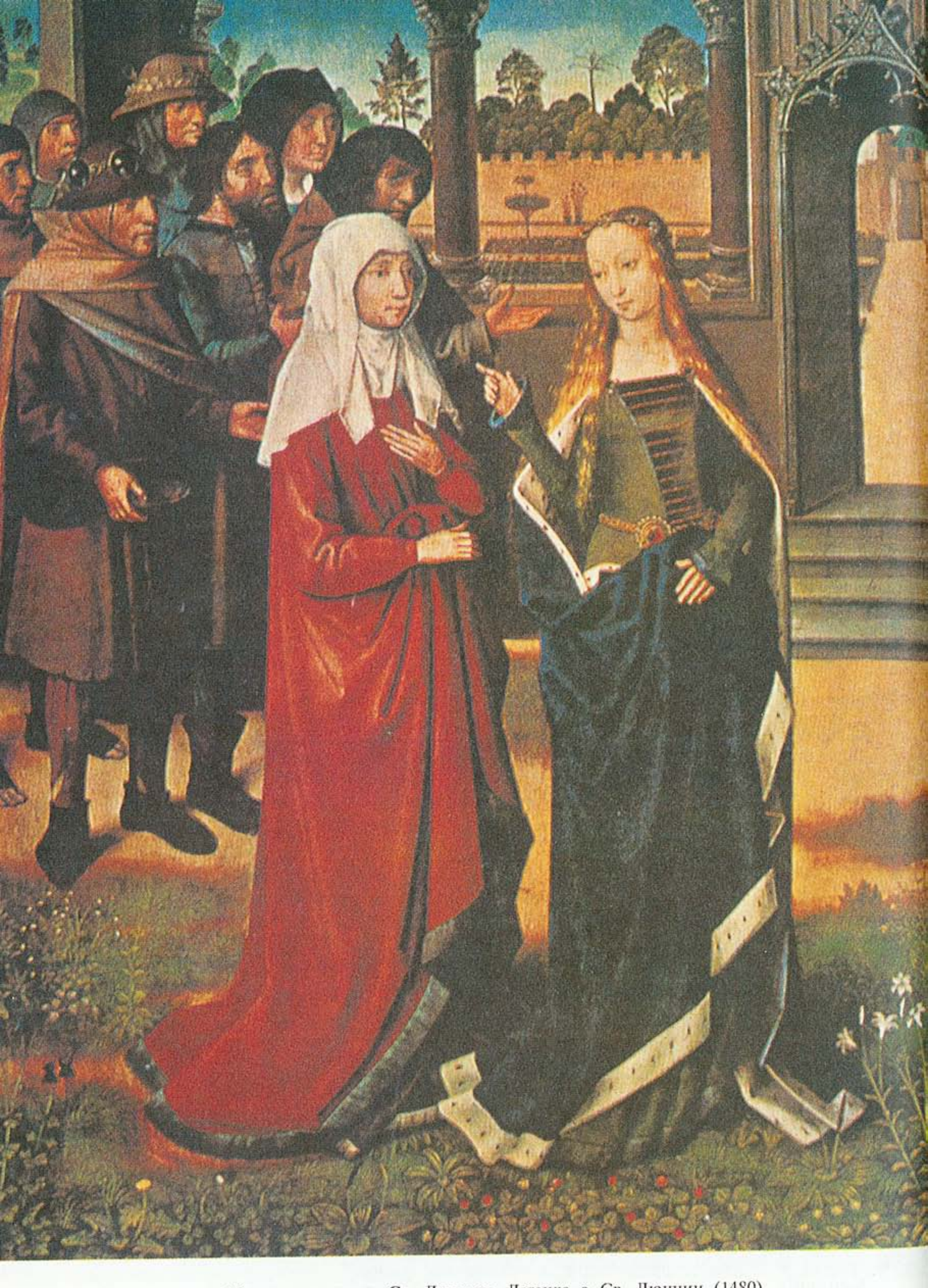
**Андрей**. Апостол, брат ПЕТРА, галилейский рыбак и первый, кто последовал за Христом (Ин., 1:40—41). Евангелия мало что дают для его иконографии; главным источником является апокрифическая книга «Деяния Андрея» (III в.), пересказанная в «Золотой легенде». Согласно ей, он предпринял миссионерское путешествие в скифскую Русь, Малую Азию и в Грецию, проповедуя Евангелия и совершая множество исцелений. В Никее он избавил местных жителей от семи демонов, которые досаждали им, приняв обличие собак. В Фессалониках родители одного юноши, которого он обратил в христианство, подожгли дом сына, где он находился вместе с Андреем. Когда юноша чудесным образом погасил огонь, залив пламя из маленькой бутылки, его родители, продолжая мстить, попытались ворваться в дом по лестнице, но тут же были ослеплены. «Золотая легенда» повествует о епископе, обедавшем с дьяволом, принявшим облик куртизанки. Только лишь епископ поддался Сатане, как вошел Андрей в одежде паломника и изгнал дьявола. Казнен Андрей был Эгеатом, римским проконсулом Патраха на Пелопоннесе. Жена проконсула Максимилла, будучи излеченной апостолом от смертельной болезни, приняла христианство, и Андрей убедил ее навсегда отвергнуть супружеские притязания мужа. По-видимому, именно это влияние Андрея, а не его проповеди стали причиной заточения

Иероним Босх. Операция по удалению камней в голове. Мадрид. Прадо.
(См. ОПЕРАЦИЯ ПО УДАЛЕНИЮ КАМНЕЙ В ГОЛОВЕ).



Герард Давид. Крещение Христа. Брюгге. Городской музей изящных искусств (Музей Грунинге). (См. КРЕЩЕНИЕ, 1).

◀ Альберт ван Оуватер. Воскрешение Лазаря. Берлин-Далем. Картинная галерея государственного музея. (См. ВОСКРЕШЕНИЕ ЛАЗАРЯ).



Мастер легенды о Св. Люцции. Легенда о Св. Люцции (1480).
Брюгге. Церковь Св. Иакова. (См. ЛЮЦЦИЯ).

Ганс Мемлинг. Рака Св. Урсулы (1489). Брюгге. Госпиталь Св. Иоанна.
(См. УРСУЛА).
Прибытие кораблей с одиннадцатью тысяч дев в Кельн.

Прибытие в Базель.

Пребывание в Риме.

Избиение язычниками Св. Урсулы и ее спутников в Кельне.

Смерть Св. Урсулы в Кельне. (См. УРСУЛА).

Дирк Боутс. ►
Суд Оттона
(Испытание огнем)
(1470—1475). Брюссель.
Королевский музей
изящных искусств.
(См. СУД ОТТОНА).

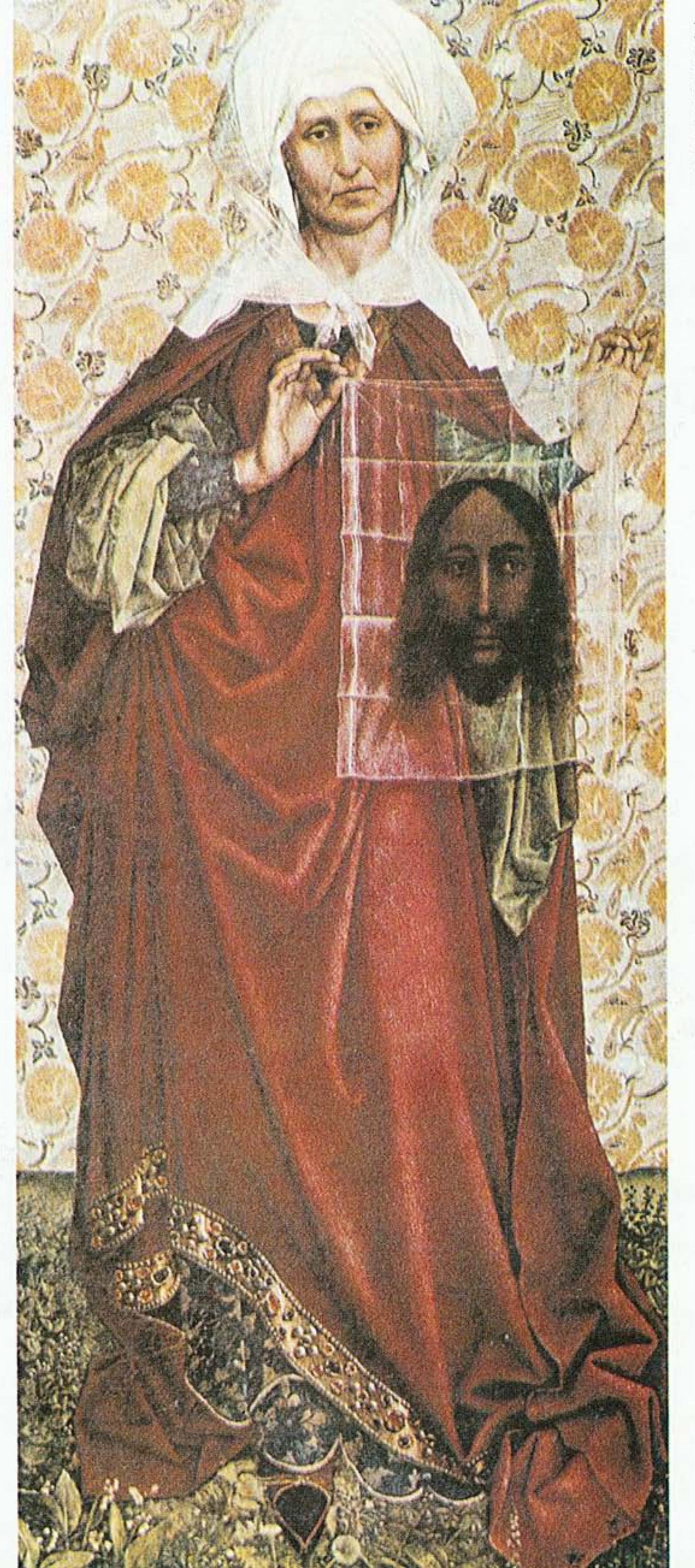
◄ Дирк Боутс.
Суд Оттона (Казнь графа)
(закончена, по-видимому,
сыном художника Дирком
Боутсом Младшим
после его смерти
в 1475 году). Брюссель.
Королевский музей
изящных искусств.
(См. СУД ОТТОНА).

Дирк Боутс. Мученичество Св. Ипполита (ок. 1470). Брюгге. Собор Спасителя.
(См. ИППОЛИТ).

Петрус Кристус. Св. Элигий (1449). Нью-Йорк. Собрание Роберта Лемана.
(См. ЭЛИГИЙ).

Рогир ван дер Вейден.
Представление Господа в храме (так называемый «Алтарь Колумба», правая створка) (ок. 1458—1459).
Мюнхен.
Старая Пинакотека.
(См. ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ГОСПОДА В ХРАМЕ).

Робер Кампен (Флемальский мастер).
Рождество Христово (первая четверть XV века). Дижон. Городской музей.
(См. РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО, 2, 3).



Робер Кампен
(Флемальский мастер).
Св. Вероника
(первая четверть XV века).
Франкфурт-на-Майне.
Штеделевский институт.
(См. ВЕРОНИКА).

Андрея в тюрьму и последовавшего затем его распятия. Изображается он обычно стариком — седовласым и бородатым. Главный его атрибут — КРЕСТ в виде буквы X, или «Андреевский крест», хотя в живописи раннего Возрождения у него может быть более известный латинский крест. Иногда у него имеется СЕТЬ с рыбой, или длинная веревка (к кресту он был привязан, а не пригвожден). Его девизом является фраза из Апостольского символа веры: «Et in Jesum Christum, filium ejus unicum Dominum nostrum» [лат. — «И во Иисуса Христа, Сына Его единородного, Господа нашего»]. Изображаются все эти эпизоды из жития, а также сцены его мученической смерти: бичевание; Андрей, ведомый на казнь солдатами; привязывание к кресту; распятие; погребение в присутствии Максимиллы.

*Поклонение кресту.* Андрей опускается на колени перед крестом, возможно, созерцает видение Девы Марии в небесах. Эгеат и его приближенные взирают на происходящее. Палачи готовят веревку; или же они изображены в момент его привязывания. Этот сюжет особенно часто встречается в живописи контрреформации.

Андрей является святым покровителем Греции и Шотландии. Среди разноречивых рассказов о его мощах существует один, повествующий о том, что они в IV веке были перенесены в башню Св. Андрея в Шотландии.

**Андрей Корсини** (1301—1373). Флорентиец, юношей он вступил в орден кармелитов. Получив известие о своем избрании епископом Фьезоли в 1349 г., он тайно покинул свой монастырь, но ему было внушено свыше вернуться, дабы быть посвященным в сан. Согласно свидетельствам его биографов, ему в видении явилась Дева Мария и убедила его принять этот сан. Рассказывалось также, что после своей смерти он явился в небесах во время битвы при Ангьяри между флорентийцами и миланцами и принес победу силам своего родного города. Обе эти сцены изображаются в живописи Возрождения и барокко: Св. Андрей перед видением Девы Марии; Св. Андрей с мечом в руке, парящий над полем сражения.

**Андрианы.** Обитательницы эгейского острова Андрос, славившегося своим вином и потому бывшего в античности центром поклонения БАХУСУ (Дионису). Легенда гласит, что Бахус ежегодно посещал этот остров, когда фонтан воды превращался в фонтан вина. Филострат Старший («Картины», 1:25) описывает реку вина, на берегу которой пьянствуют андрианы:

украшенные гирляндами, они танцуют и поют. Филострат был известен в Италии в эпоху Возрождения. И тема андриан нашла в тот период новую интерпретацию. Тициан (Мадрид, Прадо) изображает вакхическое празднество с большим количеством питья и винным потоком. На заднем плане бог реки ниспадает живительным источником на множество лож, сооруженных из виноградных лоз. Виден также причаливший корабль Бахуса.

**Андромаха**, см. ТРОЯНСКАЯ ВОЙНА (3, 4, 6).

**Андромеда,** дева, прикованная к скале, см. ПЕРСЕЙ (2, 3).

**Анемона.** Багряно-красная анемона растет, как правило, на Ближнем Востоке и ассоциируется со смертью. Анемоны пускают ростки там, где на землю пролилась кровь Адониса (ВЕНЕРА, 5; ФЛОРА, 2). В системе христианской символики красный цвет символизирует кровь Христа и мучеников; таким образом анемону можно отыскать среди цветов в сцене распятия Христа.

**Анна**, мать Девы Марии. Историю зачатия Анной Девы Марии см. ИОАКИМ И АННА. О ее месте в Святом Семействе см. ДЕВА МАРИЯ (17). У нее не было какого-либо определенного атрибута, но она часто облачена в мантию зеленого цвета, надетую поверх красной ризы. Зеленый цвет (краска весны) символизирует новое рождение и таким образом бессмертие; красный цвет означает любовь. Сцена смерти Анны изображает Деву Марию, вставляющую свечу в ее руки, Христос тем временем дает ей свое благословение. См. также ОБУЧЕНИЕ ДЕВЫ МАРИИ.

**Ансан** (ум. 303). Христианский святой мученик, сиенский вельможа, ставший христианином в двенадцатилетнем возрасте и проповедовавший христианскую веру, будучи еще совсем молодым. Он был выдан своим отцом императору Диоклетиану, который, согласно преданию, прежде, чем его казнить, погрузил его в кипящее масло. Он умер в возрасте двадцати лет. Среди его атрибутов хоругвь Воскресения и сердце, на котором начертаны буквы IHS (см.). Он изображается в момент крещения новообращенных, ведомым в тюрьму или же стоящим в чане с маслом, тем временем под чаном разжигают огонь. В церковных картинах он иногда одет как воин, он держит стяг и пальмовую ветвь — символы мученичества; порой к стягу прикреплена лента, на которой указаны даты его жизни. Он является святым покровителем Сиены и предстает главным образом на картинах сиенской школы.

**Антей**, см. ГЕРКУЛЕС (16).

**Антиопа.** В греческой мифологии нимфа или, согласно некоторым источникам, жена царя Фив. Ее красота поразила Юпитера, который, приняв облик Сатира, овладел ею, когда она спала («Мет.», 6:110—111; Гигин, 8). Этот сюжет часто использовался в разные эпохи как повод изобразить обнаженную женскую фигуру. В лесистой местности Антиопа погружена в сон, тем временем сатир, козлорогий и рогатый, осторожно снимает с нее одежду. При этом может присутствовать КУПИДОН, он может спать; его лук и колчан лежат рядом.

**Антиох и Стратоника** (Плутарх, 43:38). Антиох, сын Селевка, основателя династии, правившего азиатскими провинциями после смерти Александра Великого, влюбился, как гласит предание, в свою мачеху Стратонику. Считая, что его страсть безнадежна, он начал искать способа покончить с собой: представившись больным, он стал до смерти морить себя голодом. Придворный врач Эрасистрат быстро догадался о природе его недуга: сидя в спальне Антиоха и наблюдая за его реакцией на приходивших к нему дам, он вскоре понял, которая из них была причиной душевного расстройства Антиоха. Эрасистрат сообщил об этом Селевку, который в слезах объявил о своем отречении от престола и о передаче Антиоху не только своего царства, которое тот унаследовал бы в любом случае, но и своей жены. Этот сюжет, популярный у итальянских, французских и нидерландских художников эпохи барокко, изображает царскую спальню; Антиох в постели, он мрачно смотрит на богато одетую красавицу. Эрасистрат сидит на краю кровати; в некоторых изображениях этого сюжета он щупает пульс пациента. Присутствуют придворные.

**Антоний Великий** (Антоний-аббат) (251(?)—356). Христианский святой, отшельник. Родился в Верхнем Египте. После смерти своих родителей раздал все свое имущество бедным и удалился в египетскую пустыню, где долгие годы пребывал в полнейшем уединении. Обычно он считается основателем монашеского образа жизни. Во время одной из эпидемий в Европе, которая, как полагают, была рожистым воспалением, пострадавшие вымаливали лекарства с именем Антония на устах, потому болезнь эта получила название «антонов огонь». Обычно Антония изображают бородатым старцем; на нем монашеский плащ и ряса, как у аббата монашеского ордена. Он держит жезл с Т-образной ручкой, наподобие костыля. Знак «Т», нарисованный голубой или белой краской, можно видеть на

плече его плаща. Не ясно, когда этот знак стал ассоциироваться с Антонием. Быть может, это просто костыль — традиционная эмблема средневекового монаха, долгом которого было помогать увечным и беспомощным. Однако буква «Т» (тау), известная также как египетский крест, в Древнем Египте была символом бессмертия, и знак этот принят в качестве эмблемы александрийских христиан. Антоний держит в руке КОЛОКОЛ, и его сопровождает СВИНЬЯ — этих животных в средневековье откармливали монахи-антонианцы (сало свиньи использовалось в качестве средства против антонова огня). Иногда колокольчик висит у нее на шее. В XVII веке свиньям, принадлежавшим приходам братьев Св. Антония, предоставлялось право выпаса на особых угодьях, и колокольчик отличал этих свиней от всех других. Согласно утверждениям некоторых авторов, колокол, который обычно использовался для изгнания злых духов, указывает, когда изображен на картине с этим святым, на искушение Св. Антония.

1. *Искушение Св. Антония.* Как и некоторые другие отшельники, Св. Антоний был подвержен галлюцинациям, что было следствием его аскетического образа жизни в пустыне. В искусстве изображения этих «искушений» получили две формы: 1) святой, одолеваемый демонами, и 2) эротические видения Св. Антония. Демоны атакуют Антония в его келье и даже поднимают его ввысь; иногда они принимают облик диких зверей и монстров, терзающих его плоть. Демоны исчезают, как только Бог является ему в ярком свете. Естественно, искушение Св. Антония, благодаря присутствию в нем темы РАСПУТСТВА, сильно разжигало фантазию художников. В ранней ренессансной живописи женщины, изображавшиеся в этом сюжете, обычно одеты, при этом у них могли быть рога как напоминание об их сатанинском происхождении. Начиная с XVI в. они изображаются обычно обнаженными. Антоний прогоняет их, как правило, крестным знамением или молитвой.

2. *Посещение Св. Антонием Св. Павла Отшельника.* В возрасте 90 лет Св. Антоний, согласно «Золотой легенде», отправился искать отшельника Павла, которому тогда было 113 лет; большую часть жизни он провел в уединении. На дороге среди прочих чудищ Св. Антоний повстречал Кентавра и Сатира, которые указали ему путь. Встретившись, оба старца заключили друг друга в объятия, а слетевший к ним ворон принес две краюхи хлеба. Павел поведал своему гостю, что птица эта вот

уже сорок лет каждый день приносит ему по половине буханки хлеба. В живописи XIII в. птица порой изображалась в виде голубя, как символ Св. Духа. Ворон, как гласит предание, кормил также Илию и других пустынников. Когда Св. Павел умер, у Антония не оказалось сил вырыть ему могилу, и тело Павла было унесено двумя львами. Львы эти могут изображаться роющими лапами яму в земле.

**Антоний Падуанский** (1195—1231). Христианский святой и доктор Церкви, родился в Лиссабоне. Вступил во Францисканский орден и стал учеником и другом Франциска. Он обладал огромной библейской ученостью и проповедническими способностями; много путешествовал на благо ордена. Антоний был святым покровителем Падуи — города, в котором умер. Наиболее популярная легенда, связанная с ним, касается осла, преклонившего колени. Дабы убедить одного иудея в «реальном присутствии» в обряде Евхаристии, Антоний привел осла и поставил его перед потиром и толпой. В этот момент осел опустился на колени. В живописи францисканской традиции Антоний Падуанский обычно изображается молодым человеком в коричневом облачении своего ордена (см. рис. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОДЕЖДЫ). Как фигура религиозного культа он может иметь подле себя осла, стоящего на коленях. Другими его атрибутами является ПЛАМЯ или сердце, охваченное языками пламени (пламенное сердце), которое он держит в руке (также атрибут Св. Августина, к ордену которого он принадлежал); книга; расцветший КРЕСТ или РАСПЯТИЕ; ЛИЛИЯ (символ чистоты). Его девизом является фраза: «Homo igit consutu atque nudat queso ubi est» [лат. — «А человек умирает и распадается; отошел, и где он?»] (Иов., 14:10). Другие сцены из его жития таковы:

1. *Нахождение сердца скряги*; «Ubi est thesaurus tuus, ibi let cor tuum erit» [лат. — «Где сокровище ваше, там и сердце ваше будет»] (Лк., 12:34). Проповедуя у надгробия скряги, Антоний процитировал эту фразу из Луки. Сцена изображает отворение сундука с сокровищами в присутствии Антония. Как оказалось, в сундуке лежало сердце скряги.

2. *Излечение гневливого сына*. Юноша, отрезавший свою ногу в порыве раскаяния в том, что пнул ею свою мать, получил ее обратно, чудодейственным образом восстановленную Антонием.

3. *Проповедь рыбам*. Оказавшись на берегу моря и не имея других слушателей, Антоний обратился с проповедью к рыбам.

Они устремляются к нему, и их головы торчат из воды. Этот сюжет аналогичен теме Франциска, проповедующего птицам. Эпизод с Франциском вдохновил и этот сюжет.

4. *Видение Девы Марии с Младенцем Христом.* Традиционная для живописи Контрреформации тема, основанная на видении, явившемся Антонию, когда он находился в своей келье. Иногда он изображается с Младенцем на руках, или Младенец — в качестве атрибута Антония — сидит или стоит на книге, которую святой держит в руке.

**Анхиз,** см. ВЕНЕРА (9).

**Апеллес пишет портрет Кампаспы.** Апеллес, знаменитый художник античной Греции, был придворным живописцем Александра Великого. Плиний Старший в своей «Естественной истории» (Nat. Hist., 35:36) рассказывает, как император заказал Апеллесу написать портрет его любимой наложницы, красавицы Кампаспы, и как, создавая его, художник влюбился в свою натуру. Александр в знак восхищения творением мастера подарил ему ее. Эта тема была популярна в XVI—XVII веках, особенно в Нидерландах и Италии. Апеллес стоит за мольбертом и пишет Кампаспу, обычно обнаженную. Александр, идентифицируемый по шлему, присутствует при этом. Купидон или маленькие амуры напоминают нам о чувствах Апеллеса. См. также ЗЕВКСИД ПИШЕТ ПОРТРЕТ ЕЛЕНЫ.

**Апельсин.** Иногда заменяет яблоко в руках Младенца Христа (ДЕВА МАРИЯ, 13) и в изображениях Древа познания (АДАМ И ЕВА, 3).

**Апокалипсис** (от греч. — Откровение). Вера первых христиан, живших в эпоху гонений, поддерживалась ожиданием неминуемого второго пришествия Христа. Это нашло буквальное выражение в Откровении Иоанна, написанном в конце I века, — аллегорическом предсказании уничтожения дьявола, ниспровержения Сатаны и установления на земле Царства Христа — «Нового Иерусалима». Это было в русле традиции апокалипсической литературы, восходящей к Даниилу (II в. до н. э.), в которой предсказывалось избавление Израиля от притеснителей посредством неожиданного действия божественной воли. Автор «Апокалипсиса» много заимствовал из этой литературы для стимулирования своей фантазии. Широко распространенное представление (для которого нет никаких исторических доказательств) отождествляет писателя по имени Иоанн с Иоанном Евангелистом, и таким он предстает в апокалипсических сюжетах в искусстве. Хотя автор «Апока-

липсиса» намекает на современное ему положение христиан, живших под игом Римской империи, последующие века спроецировали свою собственную интерпретацию на эту аллегорию. Так, фигура Зверя, или Антихриста, олицетворяющая языческого императора (Нерона или Домициана — оба они были виновны в крови, пролитой многими великомучениками), в сознании христиан, участвовавших в крестовых походах, олицетворяла ислам; для католиков времен Реформации она означала протестантскую ересь, тогда как для лютеран сделалась символом папской продажности. Последовательность фантастических образов с их часто весьма темным символическим значением — эти авторские «видения» — образует свободный цикл тем, встречающихся в религиозном искусстве со времен Каролингского Возрождения. Их можно видеть в иллюстрированных манускриптах, в скульптуре, витражах и на фресках церквей, а также в графике. Знаменитая серия из пятнадцати гравюр, созданная Дюрером в конце XVI в., оказала большое влияние на более поздние интерпретации этого сюжета в Северной Европе, особенно во Франции. Следующие темы являются наиболее важными:

1. *«Мученичество»* ИОАННА ЕВАНГЕЛИСТА (1) в чане с кипящим маслом предваряет цикл Дюрера.

2. (Откр. 1:10—16). Голос, говорящий Иоанну, чтобы он поведал о своем видении семи христианским церквам Малой Азии. Он видел семь светильников (порой они изображаются в виде семи алтарных подсвечников), посреди которых он лицезрел «подобного Сыну Человеческому», Его голова и волосы были «белы, как белая волна, как снег; и очи Его — как пламень огненный». В правой руке Он держал семь звезд, «и из уст Его выходил острый с обеих сторон меч». (Иоанн стоит коленопреклоненный перед этим видением Христа, обычно восседающего на троне.)

3. (4:2—8). В другом видении Иоанн созерцал Христа на престоле; перед ним семь горящих светильников, вокруг него четверо животных, напоминающих льва, тельца, человека и орла («Апокалипсические животные», впоследствии сделавшиеся символами ЧЕТЫРЕХ ЕВАНГЕЛИСТОВ); вокруг них двадцать четыре старца на тронах, с золотыми венцами на головах и каждый с арфой. Первоначально это был хор ангелов, взятый для того, чтобы символизировать двенадцать пророков (или патриархов) и двенадцать апостолов, то есть Ветхий и Новый Завет. Иоанн вновь коленопреклоненный.

4. (5:6—14). Агнец, имеющий семь рогов и семь очей, взял у сидящего на престоле книгу (содержащую тайны человеческой судьбы), дабы преломить семь печатей. (Агнец стоит всеми четырьмя ногами на книге, которая лежит на коленях у Христа; или он держит хоругвь Воскресения. Старцы с арфами и чашами с фимиамом поют гимны священному агнцу.)

5. (6:1—8). По преломлении первых четырех печатей появляются «четыре апокалипсических всадника»: 1) «Победоносный» — коронованный ангелом, он держит лук и скачет на белом коне; 2) «Война» — с мечом и на рыжем коне; 3) «Голод» — с весами на вороном коне; 4) «Смерть» — «на бледном коне», «Ад следовал за ним». (Всадники интерпретировались по-разному. Ко времени средневековья первый символизировал Христа и Церковь; но чаще все четыре изображаются как исполнители божественного гнева. Они топчут людей своими копытами. Ад — разверзнутая пасть Левиафана — поглощает епископа.)

6. (6:9—12). Видение великомучеников (жертв римского гонения) «под жертвенником»; они ожидают отмщения по снятию пятой печати. Каждому из них даны были белые одежды. (Мученики надевают одежды, которые им дает ангел.)

7. (6:12—17). Снятие седьмой печати ознаменовало день гнева: солнце почернело, «луна сделалась как кровь», горы и острова «двинулись с мест своих». (Звезды падают с небес на землю — на пап, императоров, простолюдинов.)

8. (7:1—8). Четыре ангела удерживают четыре ветра (символы великих империй Древнего мира), пока еще один ангел ставит охранительную «печать Бога живого» на лбы множества христиан.

9. (7:9—17). В белых одеждах, держа пальмовые ветви, стоят они перед престолом Агнца и возносят хвалу Богу. Ангелы и апокалипсические животные находятся вокруг престола. «Агнец [...] будет пасти их и водить их на живые источники вод». Источник изображается в виде фонтана или четырех потоков (четыре Евангелия), вытекающих из горы, на которой стоит Агнец.

10. (8:1—12). Когда Агнец снял седьмую печать, «сделалось безмолвие на небе, как бы на полчаса». Затем появились семь ангелов с трубами, и когда каждый из них трубил, обрушивались все новые и новые «суды» — град, огонь и кровь полились дождем вниз. И третья часть земли и моря сгорела, третья часть рек была отравлена, и третья часть солнца, луны

и звезд померкла. (Бог на небе передает ангелам трубы. Внизу на земле города в огне, корабли тонут.)

11. (8:13). Орел посреди неба, кричащий при звуке последней трубы: «горе» тем, кто на земле. (Слова «Vae, vae, vae» или «Ve, ve, ve» исходят из его клюва.)

12. (9:1—11). Пятая труба возвестила о начале падения в бездну и нашествии жуткой саранчи, нападающей на каждого, кто не отмечен Божией печатью. (У этих монстров человеческие головы и при этом «хвосты, как у скорпионов».)

13. (9:13—19). Шестая труба призвала четырех ангелов смерти и их кавалерию: у их коней львиные головы, изрыгающие огонь, а хвосты их «подобны змеям» и имеют головы. (Ангелы, за которыми с неба наблюдает Бог, обнажив мечи, разят пап, императоров и простых смертных.)

14. (10:1—11). Явился ангел, облаченный в облако, с лицом «как солнце» и ногами «как столпы огненные»; одной ногой он стоит в море, другой на земле. Иоанну было приказано взять книгу ангела и съесть ее — «внутренне переварить» это божественное послание. (Иоанн, коленопреклоненный, получает книгу или, как у Дюрера, заглатывает один ее угол. У ангела вместо ног огненные столбы.)

15. (12:1—6). Седьмая труба возвестила явление небесного храма Бога, сопровождавшееся землетрясением и громами; явилось великое знамение: «жена, облаченная в солнце; под ногами ее луна, и на голове ее венец из двенадцати звезд». Дракон с семью головами стоял, ожидая пожрать младенца, которого она вот-вот родит, но «восхищено было дитя к Богу». (Имеются сомнения относительно первоначального значения этого видения. В ранние времена женщина должна была, вероятно, символизировать Церковь. Впоследствии же средневековая интерпретация Бонавентуры и других теологов превратила ее в Деву Марию. См. ДЕВА МАРИЯ, 4.)

16. (12:7—9). «Произошла на небе война». Михаил и его ангелы воевали с драконом и победили его. (Один из центральных образов торжества христианства над дьяволом; обычно его можно найти в качестве самостоятельного сюжета — вне цикла. Семь голов дракона символизируют семь смертных грехов.)

17. (13:1—10). Зверь о семи головах и десяти рогах выходит из морской пучины, и люди поклоняются ему. Каждый его рог увенчан диадемой. Одна из его голов смертельно ранена. (Зверь символизирует Нерона, и хорошо известная загадка его

числа — 666 — подтверждает это; его семь голов — это, вероятно, вереница римских императоров, рога — другие правители. Одна из его голов может изображаться отпадающей, как умершая. Люди склоняются перед ним на колени, молясь. Тот, кто отказывается, подвергается казни.)

18. (13:11—20). Второй зверь с рогами как у агнца чудесным образом низвергает огонь с небес и «обольщает живущих на земле» поклоняться первому зверю. (Символ язычества, изображаемый в виде львинообразного монстра с рогами и огнем вокруг него.)

19. (14:14—20). Видение жатвы мира — «грозди винограда». Христос в облаке восседает на престоле; он держит серп и посылает с серпами своих ангелов. Они собирают гроздья и бросают «в великое точило гнева Божия». (Суд избранных и осужденных, грешники, идущие на смерть.)

20. (17:3—6). Видение вавилонской блудницы в образе женщины, облаченной в «порфиру и багряницу» и восседающей на багряном звере о семи головах и десяти рогах. Она держит золотую чашу, «наполненную мерзостями». Ангел предсказывает Иоанну ее погибель. (Вавилонская блудница для писателя, утверждающего, что семь голов зверя — это семь холмов, безусловно, олицетворение Рима. Для протестантских реформаторов она символизировала папский Рим.)

21. (18:21—14). «И один сильный ангел взял камень, подобный большому жернову, и поверг в море, говоря: «С таким стремлением повержен будет Вавилон, великий город, и уже не будет его».

22. (19:11—16). Видение всадника по имени «Верный и Истинный», сидящего на белом коне. «Очи у Него как пламень огненный», меч исходит из его уст, он несет железный жезл, его одежды обагрены кровью. (Символ Христа-воина, облаченного в кровь мучеников, с мечом и скипетром, чтобы править.)

23. (20:1—3). Ангел с ключом от Ада («бездны») и цепью сковал дракона — «Змия древнего» — и низверг его в бездну на тысячу лет.

24. (21:9—27; 22:1—5). Ангел вознес Иоанна на вершину горы и показал ему Новый Иерусалим, «который нисходил с неба от Бога». Он построен в виде квадрата с высокими стенами и двадцатью вратами, и при каждом ангел. Построен град из драгоценных камней и золота, и река жизни течет через него. (Иоанн стоит с ангелом и внимательно всматрива-

ется в открывающийся его взору город. Это наглядное изображение чаемого второго пришествия позже явилось, чтобы быть истолкованным как созидание Церкви на земле.)

**Апокалипсические звери**, см. ЧЕТЫРЕ ЕВАНГЕЛИСТА.

**Аполлон**. Один из двенадцати богов Олимпа. Аполлон был воплощением классического греческого духа, олицетворением рационалистической, культивированной стороны человеческой природы. В этом смысле он — антипод Диониса (Бахуса), олицетворяющего более темную страстную сторону натуры человека. Согласно греческой мифологии, он был сыном Зевса (Юпитера) и Лето и братом-близнецом Артемиды (Дианы). Родился он на острове Делос, на котором Лето скрывалась от гнева жены Зевса Геры (Юноны). Позже Аполлона стали отождествлять с богом-солнцем Гелиосом (Соль), мчащимся на своей колеснице по небу (культ бога-солнца был широко распространен в Римской империи). В классической скульптуре Аполлон являет собою идеальную форму мужской красоты, точно так же, как Венера — женской. В искусстве Аполлон предстает в образе юноши, безбородым, с утонченными, порой довольно женственными чертами лица. У него длинные волосы, перехваченные лентой или завязанные узлом на шее. Как правило, он обнажен, хотя, когда предстает в качестве музыканта, может носить длинную тунику. Типичный образ — Аполлон Бельведерский, эллинистическая статуя, найденная в Риме в XV веке. Она демонстрирует бога в полный рост, одна его рука поднята вверх, как будто он только что выстрелил из лука (Ватиканский музей, Рим). Это произведение оказало огромное влияние на многие поколения последующих художников. Многочисленные атрибуты Аполлона указывают на широкий диапазон его покровительства и видов деятельности. ЛУК, СТРЕЛА и КОЛЧАН — как на патрона стрельбы из лука. Овидий («Мет.», 1:438—451) повествует о том, как Аполлон тысячью стрел сразил змея Пифона; ренессансные мифографы сравнивали стрелы бога-солнца с солнечными лучами. ЛИРА (либо другой струнный инструмент) является его инструментом как покровителя поэзии и музыки, а также предводителя муз (см. ниже 3, 4, 8). Венок из листьев ЛАВРА, который часто носит Аполлон, был присужден ему за его достижения в искусствах (см. также 9). Как бог-солнце он правит КОЛЕСНИЦЕЙ (квадригой), и у него может быть ОРЕОЛ. ЗМЕЯ указывает на его победу над Пифоном. Его может сопровождать странный монстр о трех головах — волчьей, львиной и

собачьей, имеющий тело извивающейся змеи; первоначально он принадлежал египетскому богу-солнцу Серапису; Аполлона снабдили им ренессансные мифографы. (См. МУДРОСТЬ.) Другие, менее распространенные атрибуты Аполлона: пастушеский ПОСОХ — как хранителя стад; ЛЕБЕДЬ — символ красоты; шар (см. ДЕРЖАВА) — символ его универсальности; ВОЛК — один из его образов, которому первоначально поклонялись.

### *Бог-солнце*

Для греков происхождение и образ действий Аполлона и Гелиоса были ясно различимы и разделимы. Отождествление Аполлона с солнцем — «Phoebus Apollo» [лат. — «Лучезарный Аполлон»] — было, по мнению некоторых, результатом поздней эволюции и характерно для его культа главным образом в римские времена. Его колесница представляет собой квадригу, то есть запряженную в одну линию четверку лошадей — каждый день они провозят колесницу по всему небу. Иногда бог изображается правящим колесницей сквозь круглый золотой обруч или арку. Обруч этот (или арка) представляет собой зодиакальный пояс — ту хорошо известную древним часть неба, по которой ежегодно проходит солнце и которую они могли наблюдать. Согласно средневековой традиции, лошадям придавался разный цвет, но начиная с XV века они обычно белые, такие, какими были римские триумфальные квадриги. В искусстве барокко вокруг колесницы играют нимфы и маленькие амуры. Колесница бога-солнца была одолжена ФАЭТОНУ, что привело к ужасным последствиям. Как богсолнце Аполлон был высшим при дворе Версаля, где он символизировал короля Франции — *le roi-soleil* [фр. — король-солнце] — и был в центре детально разработанной аллегории богов и богинь. Сам двор изображался в виде Парнаса. (См. также ИЛИЯ, 5.)

1. *Аполлон и Диана:* бог-солнце и богиня-луна. Диана явилась, дабы отождествиться с ЛУНОЙ, богиней-луной (греч. — Селена), у которой она заимствовала полумесяц над челом. Селена была сестрой Гелиоса; как Диана — сестрой Аполлона. Она делила с ним небо, начиная свой путь вечером, когда он кончал свой. Подобно ему, она правит колесницей, запряженной лошадьми, хотя в античности она иногда изображалась скачущей верхом. В живописи барокко Аполлон и его мчащи-

еся в лучах солнца кони уносят Диану и ее колесницу с неба в темноту; ее нимфы летят вместе с нею. Или же он может пребывать на облаке в ярких лучах солнца, держа свою лиру, в то время как Диана сидит поблизости в тени.

2. *Аполлон в кузнице Вулкана* («Мет.», 4:171—174). Аполлон — солнце, которое все видело и все знало, — наблюдал любовные похождения Венеры и Марса и поспешил рассказать об этом мужу Венеры в его кузнице. Вулкан (кузнец у богов) изображается у своей наковальни слушающим шокирующие его известия. Аполлон предстает увенчанным нимбом бога-солнца. (О последствиях этой истории см. ВЕНЕРА, 8.)

*Бог поэзии и музыки*

3. *Аполлон и музы.* В роли бога поэзии и музыки Аполлон обитает на горе ПАРНАС, в обществе девяти МУЗ — богинь поэтического вдохновения и творческих искусств; отсюда другое его имя — Аполлон Мусагет. Он часто изображается в одеяниях, на нем лавровый венок, и он играет на своей лире или, особенно в живописи XV—XVI веков, на лире да браччо или другой современной разновидности виолы. Бегущий ручей — это Кастальский ключ, он, как и другой, Пиэрийский, был источником вдохновения и знания, из которого советовалось глубже черпать. В аллегориях поэзии и музыки Аполлон предстает вместе с Орфеем и Гомером.

4. *Аполлон и Марсий* («Мет.», 6:382—400; «Фасты», 6:703—708; Филострат Младший «Картины», 2). Марсий (сатир, один из свиты Бахуса) был искусным флейтистом [точнее, исполнителем на авлосе. — *А. М.*]. Инструмент этот изобрела Минерва, но выбросила его, когда увидела, что другие боги стали смеяться над тем, как надуваются ее щеки при игре на нем. Она прокляла его, и Марсий, нашедший и подобравший его, стал невинной жертвой этого проклятия. Аполлон, рассердившийся на возгордившегося своим искусством Марсия, вызвал его на музыкальное состязание: флейта против лиры. Победителю представлялось право избрать наказание для побежденного. Поскольку судьями были музы, победителем, само собой разумеется, был признан Аполлон. Наказание он выбрал ужасное: привязал Марсия к сосне и с живого содрал кожу. По Овидию, река Марсий во Фригии образовалась из слез, пролитых другими сатирами об умершем Марсии. Музыкальное состязание и скальпирование обычно изображаются как от-

дельные сцены. (а) *Состязание.* Марсий (обычно без традиционных черт козлоногого сатира) играет на своей дудочке, тем временем Аполлон, стоящий поблизости, высокомерно на него взирает. Здесь же лежат его лук, колчан и стрелы. Или, иначе, Марсий наблюдает, как Аполлон играет на своем инструменте. Традиционный двойной авлос Марсия в XV—XVI веках может превратиться в сиринкс, шалмей или, реже, в волынку, но всегда это духовой инструмент того же рода. Классическая античность и Ренессанс наделяли символическим значением два рода инструментов: спокойное, невозмутимое звучание струнных инструментов воспринималось как имеющее духовно-возвышающее воздействие, в то время как грубый, вульгарный звук язычковых духовых инструментов возбуждал низменные страсти. Более того, язычковый инструмент был традиционным фаллическим символом. Таким образом, эта тема была аллегорическим выражением на языке музыки противопоставления интеллектуального начала эмоциональному. (б) *Скальпирование Марсия.* Эллинистическая статуя из Пергама (Капитолийский музей, Рим), множество раз копировавшаяся в эпоху Ренессанса, изображает Марсия, с которого вот-вот будет содрана кожа, подвешенным за руки и за ноги к дереву. В живописи Ренессанса и более позднего времени один из свиты Аполлона приставляет к телу Марсия нож, в то время как Аполлона венчают лавровым венком победителя. Художники барокко имели пристрастие изображать жестокость этой сцены: Марсий лежит на земле, корчащийся от боли, Аполлон же лично приводит приговор в исполнение и сдирает с Марсия кожу. В первоначальном мифе, по-видимому, отразился древний фригийский обряд, связанный с плодородием и требовавший принесения в жертву человеческой жизни: отданного в жертву подвешивали под священной сосной. Флорентийские гуманисты XV века интерпретировали этот сюжет аллегорически, как своего рода духовное очищение посредством сбрасывания внешнего, чувственного — дионисийского — «я». Из христианских святых ВАРФОЛОМЕЙ был предан подобной мученической смерти.

5. *Суд Мидаса; Аполлон и Пан* («Мет.», 11:146—193). Еще одно музыкальное состязание. Сюжет этот похож на предыдущий, и их часто путают. В данном случае место Марсия занимает Пан, но ничего трагического, кроме бесславия поражения, с ним на сей раз не происходит. Судьей в этом состязании был бог гор Тмол. Царь Мидас, который «убояв-

шись богатств, в лесах стал жить по-простому с Паном», не согласился с вердиктом Тмола и подвергся наказанию Аполлона: у него выросли ослиные уши. Согласно другой версии, соревнование судили Мидас и музы. У Пана, в отличие от Марсия, как правило, козлиные ноги, и играет он на сиринксе. Мидас облачен в царскую мантию, на голове может быть корона.

*Бог-прорицатель*

6. *Аполлон и Геркулес.* В классической Греции у Аполлона была особая функция — бога-прорицателя. Во многих его храмах жрицы-глашатаи бога (СИВИЛЛЫ) изрекали пророчества тем, кто к ним обращался. С сивиллами часто советовались по важным государственным делам. Главное святилище Аполлона находилось в Дельфах, месте, где, согласно мифу, он уничтожил Пифона. (Отсюда еще одно его прозвище — Аполлон Дельфийский или Пифийский.) Предсказание свое жрица произносила, восседая на священном треножнике. Геркулес в приступе гнева попытался однажды похитить его (Гигин, 32). Он изображается с занесенной для удара дубиной, в то время как Аполлон пытается вырвать у него треножник. Это вызвало гнев Юпитера, и он метнул молнию, чтобы прекратить распрю. Враги помирились, и треножник был возвращен на место.

7. *Аполлон и Кумская сивилла.* Овидий («Мет.», 14:130—153) повествует о том, как Аполлон влюбился в сивиллу из Кум, что на севере Италии. Он обольщал ее, обещая за ее объятия продлить ей жизнь на столько лет, сколько пылинок содержится в пригоршне пыли. И хотя она отказала ему, Аполлон сдержал свое слово и наделил ее долгожительством, но не дал ей вечной юности. Таким образом она оказалась обреченной на столетия существования в образе дряхлой старухи. Сивилла, молодая женщина, изображается стоящей перед Аполлоном. Ее руки, сложенные чашечкой, наполнены пылью. Аполлон сидит перед нею на камне, одна его рука на лире. Сюжет этот довольно поздний, впервые он появился в XVII веке.

*Пасторальный бог*

8. *Аполлон-пастух; Аполлон и Меркурий.* Своим отцом Юпитером Аполлон был послан служить царю Адмету в качестве пастуха. Таково было наказание ему за убийство киклопов,

оружейников Юпитера. Этот пасторальный Аполлон, бог-кочевник (Аполлон Номий), сидит под деревом (возможно, это лавр, который для него был священным) и настраивает свою лиру или играет на ней, в то время как на лугу пасутся овцы. В руках у него может быть пастушеский посох. По другой версии («Мет.», 678—709), он пастух, стерегущий стадо — по-видимому, невнимательно, поскольку Меркурию удалось незаметно это стадо увести. По приказу Юпитера животные были возвращены, а Аполлон и Меркурий помирились. Меркурий скрепил их дружбу подарком — он преподнес Аполлону лиру, которую, как считается, он изобрел, а в ответ получил свой жезл — КАДУЦЕЙ. Меркурий изображается угоняющим стадо: в одной руке у него кнут, в другой — кадуцей; Аполлон в это время сидит и в забытьи играет. Меркурий может изображаться также вручающим Аполлону после их примирения лиру.

### *Возлюбленные Аполлона*

9. *Аполлон и Дафна* («Мет.», 1:452 и далее; Гигин, 203). Нимфа Дафна, дочь речного бога Пенея, была первой и самой известной из возлюбленных Аполлона. У художников она была популярна во все века. Согласно Овидию, причиной случившегося был Купидон, пребывавший в плохом настроении. Он поразил Аполлона золотой стрелой — той, что разжигает любовь, а Дафну, наоборот, той, «что гонит, — тупа и свинец у нее под тростинкой». Бог преследовал сопротивляющуюся девушку, и когда у нее уже не было сил бежать, она взмолилась своему отцу, чтобы он спас ее. В этот самый момент «волосы — в зелень листвы превращаются, руки же — в ветви», корни вырастают из ее ног, и вся она обращается в лавр. Дафна обычно изображается бегущей, ее воздетые руки уже спутываются. Аполлон, с луком и колчаном и, возможно, также увенчанный лавровым венком, настигает ее. Или же Дафна ищет спасения за спиной своего отца — речного бога, который, откинувшись, опирается на опрокинутую УРНУ (исток реки), рядом может находиться ВЕСЛО. Часто в сцене присутствует Купидон. Эта тема символизирует победу Целомудрия над Любовью.

10. *Аполлон убивает Корониду* («Мет.», 2:602—620). Коронида (принцесса) была возлюбленной Аполлона; беременная от него, она ушла к другому. Известие об этом принесла Апол-

лону белая как снег ворона, которую он послал следить за Коронидой. В приступе ярости Аполлон поразил ворону, которая из белой превратилась в черную, а затем он пронзил стрелой и Корониду. Он вырвал младенца из ее утробы и отдал его на попечение кентавру Хирону. Мальчик вырос и превратился в бога врачевания Асклепия. Коронида изображается лежащей, ее пронзила стрела. Аполлон стоит возле нее, убитый горем, с луком в руке. Хирон держит младенца; рядом может быть ворона.

11. *Аполлон и Гиакинт* («Мет.», 10:162—219). Любовь Аполлона к Гиакинту, принцу Спартанскому, — один из довольно редких примеров гомосексуальной любви в греческой мифологии (другой пример — любовь Юпитера и Ганимеда, сюжет, иногда сопутствующий данному). Любовной связи Аполлона и Гиакинта был положен конец вмешательством ревнивого Зефира (западного ветра). Аполлон обучал юношу метанию диска, когда ветер вдруг подхватил снаряд и направил его прямо в голову Гиакинта. На том месте, где пролилась кровь Гиакинта, вырос цветок, названный его именем — гиацинт. См. также АХИЛЛЕС (4); ЛАОКООН; НИОБА; ФАЭТОН.

**Аполлония** (ум. 249). Христианская святая дева-мученица из Александрии. За ее отказ принести жертву языческим богам у нее, прежде чем сжечь ее на коле, вырвали зубы. В произведениях изобразительного искусства мы видим ее молодой женщиной с щипцами в руке, которыми, в отличие от щипцов АГАТЫ, рвут зубы. Сцена ее мученической смерти показывает ее привязанной к столбу или к колонне. Один из палачей держит ее за волосы, тем временем другой вырывает ей зубы. Она святая патронесса дантистов. Ее призывают и их пациенты, когда чувствуют в этом необходимость.

**Апофеоз** (греч. — «обожествление»). Идея царя как божественной личности принадлежит самым ранним религиозным верованиям человека. Ему поклонялись как богу не только после смерти, но и при его жизни. Эта концепция была легко воспринята греками из их мифов о героях, таких, как ГЕРКУЛЕС (26) и других смертных, кто по своей смерти был принят на небо и помещен среди богов. Александр Великий был обожествлен уже при жизни. Из римлян Юлий Цезарь после смерти почитался как бог. Это был прецедент, которому следовали и в отношении других императоров. Обряд включал отпускание на волю орла, который, как считали, уносит на небо душу умершего, подобно тому, как орел Юпитера унес на

Олимп Ганимеда. Апофеоз изображался на римских надгробиях и монетах. Он возродился в XVII в. в декоративном убранстве сводов барочных зданий — сначала в Италии, а позже в Северной Европе. Век, превозносивший божественное право царей, изображал своих собственных монархов и великих личностей, принимаемыми в обществе олимпийских богов: Меркурий проводит их к трону Юпитера; их окружают аллегорические фигуры, символизирующие их земные добродетели. Использование искусства подобным образом для прославления человека призвано было служить религиозным целям в церквах ордена иезуитов. Так, в церкви Сан-Игнацио в Риме Игнатий Лойола изображен принимаемым на небо в стиле апофеоза.

**Арахна** («Мет.», 6:129—145). Лидийская девушка, славившаяся своим искусством рукоделия. Соседские нимфы приходили посмотреть, как она работает. Возгордившись, она опрометчиво вызвала на состязание Минерву, богиню мудрости, среди множества функций которой было покровительствовать прядильщикам и ткачам. Арахна сплела платок, изображавший любовные утехи богов Олимпа. Этот платок привел в ярость Минерву, так что «изорвала она ткань — обличенье пороков небесных». Арахна не смогла снести гнева Минервы и «петлей отважно сдавила горло» себе, но была спасена от смерти самой богиней, которая, однако, превратила ее в паука, висящего на своей нити. Сцена изображает Арахну, работающую на своем ткацком станке, в то время как Минерва, облаченная в воинские доспехи, либо сидит тут же, пристально наблюдая, либо поднимается со своего места и указывает протянутой рукой на сотканный платок. Другая сцена показывает Арахну в тот момент, когда она превращается в паука — ее руки сплетаются в огромный узел. На заднем плане за всем этим наблюдают нимфы. (Древние полагали, что паутина плелась как ткань.)

**Аргонавты**, см. ЯСОН.

**Аргус,** («всевидящий»), пастух, см. ЮНОНА; МЕРКУРИЙ (1).

**Арес**, см. МАРС.

**Аретуса**, см. АЛФЕЙ И АРЕТУСА.

**Ариадна**, см. БАХУС (4, 5); ТЕСЕЙ.

**Арион** (Геродот, 1:23—24; «Фасты», 2:79—118; Гигин, 194). Греческий поэт VII в. до н э., знаменитый своим искусством игры на лире. Однажды на него напали матросы команды корабля, на котором он плыл в качестве пассажира. Они вознамерились

ограбить и убить его. Он выпрыгнул за борт и целым и невредимым был доставлен на берег на спине дельфина, которого привлекли звуки его музыки. Арион изображается плывущим на дельфине; в руке у него лира или лира да браччо — смычковый инструмент типа ВИОЛЫ. Его голову может украшать лавровый венок. На заднем плане виден корабль.

**Аристотель** (384—322 гг. до н. э.) **и Кампаспа, Положение А.** Аллегория господства женщины над мужчиной, популярная в средневековье, а также в искусстве флорентийского Возрождения; порой ее можно встретить в соединении с другими сюжетами, выражающими ту же идею: ВЕРГИЛИЙ, ПОЛОЖЕНИЕ В.; САМСОН (4) и Далила; ГЕРКУЛЕС (17) и Омфала. Престарелый философ изображен в очень недостойном положении — на четвереньках, в узде и удилах. Красавица Кампаспа сидит на нем верхом, держа вожжи и размахивая кнутом. Связующим звеном в этой истории является Александр Великий: Аристотель был его наставником, а Кампаспа — любимой куртизанкой. Согласно средневековой легенде, Аристотель, пытаясь положить конец увлечению Александра, предупредил его, что женщины могут довести до гибели даже очень сильных мужчин. Разгневанная Кампаспа, дабы взять реванш, ловко разожгла страсть философа, а затем потребовала, чтобы он, в качестве доказательства своей любви, позволил ей проехаться на нем верхом. Александр тайно наблюдал инцидент, научивший его не доверять хитростям женщин, перед которыми даже старый философ оказался столь очевидно бессилен. Этот сюжет можно видеть на фресках итальянских ренессансных дворцов, на кессонных панелях, гобеленах и исполненным в другой технике. Он был очень популярен у немецких граверов XV века. Порой Александр изображается наблюдающим происходящее с балкона. Встречается другое имя женщины — Филлис.

Аристотель персонифицирует Логику (одно из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ).

**Аркадия.** Пасторальный рай, которым правит Пан (бог овец и рогатого скота) и который населен пастухами и пастушками, нимфами и сатирами — все они пребывают в атмосфере экзальтированной любви. Аркадия тесно связана с идеей Золотого века (см. ВЕКА ЧЕЛОВЕЧЕСТВА). Первым, кто литературно оформил этот образ, был греческий поэт Феокрит (III в. до н. э.), воспевший в «Идиллиях» очарование сельской жизни своей родной Сицилии. Два столетия спустя подобное

сделал Вергилий в своих «Эклогах», превознеся прелести итальянской сельской жизни. Ранним буколическим романом был «ДАФНИС И ХЛОЯ» греческого писателя Лонга. Пасторальная поэзия и драма расцвели в Италии в XVI веке. Пьеса Гварини «Верный пастух» («Il Pastor Fido») (ее герой обосновался в Аркадии) стала источником живописных тем (КОРИСКА И САТИР; МИРТИЛЛО, КОРОНОВАНИЕ М.; СИЛЬВИО И ДОРИНДА). Пасторальный дух подобным же образом присутствует в некоторых частях «Освобожденного Иерусалима» Тассо, произведения того же периода (см. ЭРМИНИЯ И ПАСТУХИ и далее родственные темы). Что же касается севера, то в голландской живописи была широко представлена «Гранида» (1605) Питера Хофта (ГРАНИДА И ДАЙФИЛО). Дух классической Аркадии явственно ощущается в творчестве Пуссена (см. ET IN ARCADIA EGO [лат. — «И (даже) в Аркадии я (есть)»]). Идеальное сельское уединение, место, где можно укрыться от прозы и суетности городской и придворной жизни, — суть идеи Аркадии, и это нашло выражение в *fêtes champêtres* [фр. — сельские празднества] Ватто, Ланкре, Фрагонара и других французских художников XVIII века. Историческая Аркадия — горная область в центральной части Пелопоннеса — была населена пастухами и охотниками, поклонявшимися Пану.

**Аркадский олень**, см. ГЕРКУЛЕС (3).

**Артемида**, см. ДИАНА.

**Артемизия**. Жена Мавсола, сатрапа Карии (области в Юго-Восточной Малой Азии). Она наследовала своему мужу после его смерти в 353 г. до н. э. и установила в Галикарнасе огромный монумент в память о нем. С тех пор этот памятник называется «Мавзолей» («*Mausoleum*»). Он явился одним из семи чудес Древнего мира. Предание гласит, что она высыпала прах Мавсола в жидкость, которую затем выпила, тем самым, как замечает Валерий Максим (4:6), испив тлен, она обрела жизненные силы. Артемизия символизирует супружескую верность. В ренессансной живописи она изображается держащей чашу или кубок или же, возможно, урну с прахом, на которой начертано «*Mausolus*» («Мавсол»).

**Арфа.** Музыкальный инструмент, известный в Древнем Египте и Ассирии. Ее форма и размеры варьировались. Какова была еврейская арфа, на которой играл ДАВИД, неизвестно. Европейский инструмент позднего средневековья — образец для изображения арфы в искусстве — имел изящную элегантную

конструкцию, был часто достаточно мал, чтобы его легко можно было переносить. Арфа может висеть на ремне. Она высоко ценилась в королевских и аристократических кругах. Она традиционно фигурирует среди инструментов ангельских концертов. Двадцать четыре старца Откровения каждый имеет по арфе (АПОКАЛИПСИС, 3). Она является атрибутом Терпсихоры (МУЗЫ танца и пения).

**Архимед** (287—212 до н. э.). Греческий математик из Сиракуз. Благодаря изобретенным им военным механизмам этот город в течение двух лет выдерживал осаду римлян во 2-й Пунической войне. Он был убит при взятии города. Согласно Плутарху (16:19), в тот момент, когда Архимед был поглощен диаграммой, которую он вычертил на земле, перед ним появился воин и потребовал, чтобы он предстал перед Марцеллом, римским военачальником. Архимед отказался следовать за ним до тех пор, пока не доведет до конца решение задачи. Воин пришел в ярость и, выхватив меч, убил его. Сюжет этот можно встретить главным образом в итальянской и немецкой живописи барокко: изображается воин в римских доспехах, угрожающе размахивающий мечом перед Архимедом — мужчиной преклонного возраста; возможно, при этом присутствует воин, хватающий старика за седую бороду.

**Асклепий**, см. АПОЛЛОН (10); ЗМЕЯ.

**Астианакт**, см. ТРОЯНСКАЯ ВОЙНА (3, 6).

**Аталанта и Гиппомен** («Мет.», 10:560—707). Согласно биотийской версии мифа, которой следовал Овидий, Аталанта была атлеткой-охотницей. Претендентов на ее руку она вызывала на состязание в беге; побежденный карался смертью. Аталанта всегда выходила победительницей и оставалась девственной до тех пор, пока ее вызов не принял Гиппомен (по другой версии именуемый Меланион). Во время забега он бросил три золотых яблока, которые ему дала Венера, и так как Аталанта не смогла удержаться, чтобы не подобрать их, она проиграла этот турнир. Позже они совокупились в храме Кибелы. Это так возмутило богиню, что обоих их она превратила во львов. Аталанта изображается в тот момент, когда она останавливается, чтобы подобрать брошенные Гиппоменом яблоки. Иногда сам Гиппомен предстает получающим эти яблоки от Венеры. Аталанта принимает также участие в охоте на калидонского вепря (см. МЕЛЕАГР).

**Атлас** (Атлант). В греческой мифологии титан, сын Иапета, который в наказание за участие в борьбе титанов против Зевса

был осужден поддерживать на своих плечах и руках небесный свод. Персей, которому он отказал в гостеприимстве, превратил его с помощью головы Медузы в горный хребет, носящий его имя. См. ГЕРКУЛЕС (11).

**Атропос,** одна из ТРЕХ МОЙР.

**Афина**, см. МИНЕРВА.

**Африка,** персонифицированная, см. ЧЕТЫРЕ ЧАСТИ СВЕТА.

**Афродита**, см. ВЕНЕРА.

**Ахиллес.** Легендарный греческий герой, центральный персонаж «Илиады» — поэмы Гомера, повествующей о его подвигах в Троянской войне. Ниже излагаются сюжеты, касающиеся его жизни и смерти, не вошедшие в поэму Гомера. Об остальных сюжетах, связанных с Ахиллесом, см. ТРОЯНСКАЯ ВОЙНА.

1. *Фетида погружает Ахиллеса в Стикс* (Гигин, 107; Стаций, «Ахиллеида», 1:269). Ахиллес был сыном Фетиды, морской нимфы. Зная о предуготованной ему судьбе, она пыталась защитить его и для этого при рождении погрузила его в воды реки Стикс. Это сделало его тело неуязвимым, за исключением пятки, за которую она его держала. Фетида изображается стоящей на берегу реки, она держит младенца вниз головой за пятку. Его голова погружена в воду. На заднем плане подобные призракам души умерших — их изображают толпящимися на берегу реки, в то время как Харон переправляет свой челн через реку. Неподалеку лежит Цербер — сторожевой пес, три головы которого олицетворяют три степени бодрствования.

2. *Хирон, обучающий Ахиллеса* («Фасты», 5:385—386; Стаций, «Ахиллеида», 2:381—452). В юности Ахиллес был отдан Хирону, мудрому и ученому кентавру, обучившему его многим искусствам. Кентавр изображается играющим своему ученику на лире, или они соревнуются между собою — плывут рядом, тренируются в гимнастических упражнениях и т. д. На одной картине могут соединяться разные виды соревнований. Сюжет, родственный данному, может показывать Ахиллеса совсем еще младенцем; мать передает его в руки Хирона.

3. *Ахиллес и дочери Ликомеда* (Гигин, 96; «Мет.», 13:162—170; Филострат Младший, «Картины», 1). Тема ахиллесова цикла, являющаяся намного более популярной, чем предыдущие, хотя она и не героического плана. Подобно сюжету о ГЕРКУЛЕСЕ (17) и Омфале, она повествует о герое, переодетом в женские одежды, что, по-видимому, и объясняет ее популярность. Зная, что сыну суждено умереть, если он примет участие в

Троянской войне, мать переодела его в женское платье и доверила его царю Ликомеду, во дворце которого на острове Скирос Ахиллес жил среди дочерей царя. Улисс и другие греческие вожди были посланы, чтобы вызволить Ахиллеса из его укрытия. Они по своему хитрому замыслу разложили перед девушками множество даров — ювелирные украшения, наряды, другие убранства и среди них меч, копье и щит. Когда зазвучала труба, Ахиллес инстинктивно схватил оружие и тем самым выдал себя. Изображается группа женских фигур, окружившая ларцы с дарами. Одна из них нежно касается пальцами меча или берет его и, к удивлению других, энергично размахивает им. При этом могут присутствовать Улисс и другие воины.

4. *Смерть Ахиллеса* (Дарес Фригиец, «Excidium Troiae», 34; Диктис Критский, 4:10—13). Ахиллесу была обещана рука Поликсены, дочери Приапа, царя Трои, если он согласится снять осаду Трои. Но это был заговор с целью убить Ахиллеса. Поликсена потребовала, чтобы он явился с жертвой Аполлону. Когда Ахиллес стоял в храме у алтаря, коленопреклоненный, брат Поликсены Парис метнул в него стрелу. Аполлон направил ее в единственное уязвимое место Ахиллеса — его пятку. Ахиллес изображается стоящим на коленях перед алтарем, его пятку пронзает стрела. Или — иначе — его могут поддерживать другие братья Поликсены. Она стоит рядом со своими сопровождающими. В дверях храма виден Парис, в его руках лук. Аполлон стоит рядом. Гомер, у которого Овидий заимствовал сюжеты для своей поэмы, повествует, что Ахиллес погиб в битве. Однако эта версия редко находит отражение в живописи.

**Ахелой**, см. ГЕРКУЛЕС (22).

**Ацис**, см. ГАЛАТЕЯ.

**Аэндорская волшебница** (Сам., 28). Накануне сражения с филистимлянами Саул, царь Израиля, почувствовав себя оставленным Богом в критический момент, советовался с колдуньей — аэндорской волшебницей, желая узнать, что ждет его. Он приказал ей вызвать дух пророка Самуила, который при жизни был наставником Саула. Самуил, последний судья Израиля, сам помазал Саула как первого царя израильтян. Призванный из царства мертвых, Самуил предсказал худшее: ни Саул, ни его сыновья не доживут до утра. В последовавшем сражении трое его сыновей были убиты, а Саул, раненный, покончил с собой, бросившись на свой меч, чтобы не встре-

тить смерть от рук необрезанных. Саул изображается коленопреклоненным перед Самуилом, который поднимается, окутанный в саван, из земли; во мраке тем временем витают призрачные монстры. Некромантия — искусство предсказания с помощью призывания духов умерших — была широко распространена в Древнем мире. Она была определенным образом запрещена Саулом в ранний и более успешный период его правления, но во времена несчастья израильтяне продемонстрировали склонность вернуться к своим языческим привычкам. (Сальватор Роза, Лувр.)

**Аякс**, см. ФЛОРА (2).

**Бабочка.** В античности образ бабочки, появляющейся из кокона, символизировал душу, высвобождающуюся из тела в момент смерти. В христианском искусстве бабочка является символом воскресения человеческой души — либо в руках Младенца Христа, либо в НАТЮРМОРТЕ. Природный цикл гусеницы, кокона и бабочки символизирует жизнь, смерть и воскресение. В светской живописи крылышками бабочки могут символизироваться ОРЫ, а также Зефир (супруг ФЛОРЫ).

**Бавкида,** см. ФИЛЕМОН И БАВКИДА.

**Бавон** (ок. 389—ок. 653). Богатый землевладелец из Брабанта (в настоящее время часть Бельгии); после смерти своей жены отказался от разгульной жизни, раздал все свое имущество бедным и стал вести отшельническую жизнь, проводя все время в молитвах о покаянии. О нем ходила легенда, что жилище свое он соорудил в дупле в лесу неподалеку от Гента. Во фламандской живописи и графике его можно видеть молящимся в дупле дерева; другой вариант: он в доспехах, на руке у него сидит сокол. Он тянет большой камень — символ его предыдущих грехов. Бавон является святым патроном соколиных охотников.

**Баран.** Знак Зодиака (Овен), связан с мартом (одним из ДВЕНАДЦАТИ МЕСЯЦЕВ), атрибут МАРСА в его планетарной роли. Баран — атрибут МЕРКУРИЯ как покровителя стад. См. также АГНЕЦ.

**Башня.** Существует много легенд, рассказывающих о дочери, которую отец заточил в башню, чтобы отвадить от нее поклонников. Потому башня является символом целомудрия и атрибутом ВАРВАРЫ, башня которой часто имеет три окна. В качестве атрибута БЛАГОВЕЩЕНИЯ и непорочного зачатия Девы Марии (ДЕВА МАРИЯ, 4) башня аналогично символизирует целомудрие. ДАНАЯ и персонифицированное ЦЕЛО-

МУДРИЕ часто изображаются заключенными в башне. Корона КИБЕЛЫ, как бы обнесенная стеной, может походить на башню.

**Бахус** (греч. — Дионис), популярный бог вина, первоначально бог плодородия, являвшийся в облике быка или козла, обряды поклонения которому сопровождались безумными оргиями, когда животное раздиралось на куски и его мясо съедалось сырым, что символизировало съедание самого бога. В Греции этот культ был, по-видимому, особенно притягателен для женщин. Менада или вакханка (женщина, почитавшая Бахуса) в ее типичном одеянии, ниспадающем мягкими складками, с непременным тамбурином, всем обликом своим выражающая покинутость, — образ этот впервые стал известен нам по изображениям на чаше для питья, относящейся к V веку до н.э. Сам Бахус изображается в виде обнаженного юноши с венком из листьев и гроздей винограда на голове, держащего ТИРС — жезл, увенчанный сосновой шишкой (древним символом плодородия) и иногда увитый плющом (также священным для Бахуса). Он часто пьяный. Его триумфальную колесницу могут везти ТИГРЫ, ЛЕОПАРДЫ или КОЗЛЫ (первые двое животных отражают, вероятно, распространение его культа в Азии), реже КЕНТАВРЫ или ЛОШАДИ. Бахуса сопровождали не только менады, но также некоторые малые божества, связанные, как и он сам, с поклонением козлу, которые сохранили некоторые свои характерные особенности, такие, как расщепленные (козлиные) копыта и козлиную физиономию, — САТИР, СИЛЕН и, реже, ПАН. Они играют на дудках, аккомпанируя пению и танцам вакхического ритуала. Манипуляция змеями также составляла часть ритуалов, и сатиры нередко изображались со змеями, обвивающими их тела. (В этой связи см. также САТИР.) Для гуманистов итальянского Возрождения страстный дух Бахуса представлялся чем-то противоположным умеренной ясности разума, персонифицируемой Аполлоном.

1. *Рождение Бахуса* («Мет.», 3:310—312). Бахус был рожден от бедра своего отца Юпитера. Он был вшит в него Меркурием после того, как его мать Семела была испепелена молнией Юпитера, будучи на шестом месяце беременности. Меркурий передал родившегося младенца нимфам, жившим в гроте на горе Ниса, чтобы они заботились о нем. Меркурий изображается с Бахусом, которого он убаюкивает, держа на одной руке; в другой у него кадуцей. Или по-другому: нимфа только что

получила младенца и пристально и с обожанием его разглядывает. Они могут лежать в заводи в гроте. В тенистом месте крупными гроздьями растет виноград. В небе летает орел Юпитера, или сам Юпитер лежит на своем ложе высоко в облаках.

2. *Обучение (*или *кормление) Бахуса* («Мет.», 3:314—315). Среди других, кто помогал его растить, были сатиры, менады и силены. Бахус изображается упитанным мальчуганом с вьющимися волосами, которому сатир подает вино из меха или из рога изобилия.

3. *Моряки, превращенные в дельфинов* (гомеровский гимн Дионису; «Мет.», 3:597—691; «Картины», 1:19). Бахус, похищенный пиратами, отомстил им за себя, заставив плющ обвить их весла и снасти, а виноград подняться на мачту. Вслед за тем на борту появляются призраки диких зверей, и моряки в ужасе покидают корабль, прыгая в море, где тут же превращаются в дельфинов.

4. *Бахус и Ариадна.* Именно Ариадна, дочь критского царя Миноса, помогла Тесею, которого она любила, выбраться из лабиринта с помощью клубка ниток, но в результате он покинул ее спящей на острове Наксос (ТЕСЕЙ, 2). Здесь ей на помощь пришел Бахус. Изображения, относящиеся к античной эпохе, показывают Ариадну спящей, когда к ней является Бахус, как описал это Филострат («Картины», 1:15). Но согласно Овидию («Мет.», 8:176—182), она в этот момент сидела «слезно молящей», и художники Ренессанса и более позднего времени обычно изображают ее бодрствующей. Бахус взял ее венец, украшенный драгоценными камнями, и «до созвездий метнул», чтобы «славилась в небе она». Так она стала созвездием. Он легко утешил ее, и вскоре они поженились. Он спускается на землю или поднимает Ариадну вверх в колесницу. Бахус снимает корону с ее головы, или же она уже на небе (светящийся круг из звезд). Свита Бахуса может отправлять свои обряды: один сатир демонстрирует, как его обвивают змеи, другой размахивает телячьей ногой, в то время как сатир-малыш тащит за собой голову теленка (ср. Катулл, «Кармина», 64) (Тициан, Национальная галерея, Лондон). Овидий («Фасты», 3:459—516) описывает, как Бахус сам покинул Ариадну, чтобы совершить свое путешествие на Восток. По этой версии их встреча является, следовательно, новым их соединением после его возвращения. Это согласуется с присутствием леопардов, которые часто везут его колесницу.

5. *Триумф Бахуса (и Ариадны).* Веселая процессия движется, обычно предводимая пьяным Силеном. Иногда он на осле, и другие гуляки поддерживают его с двух сторон, или же он на телеге, запряженной ослами. Среди радостной толпы сатиры и менады, играющие на дудках или сиринксах и бьющие в цимбалы. В воздухе парят путти, неся кувшины с вином и бокалы. Бахус, восседающий на своей повозке и держащий тирс, поднимает высоко вверх рог изобилия. Его может сопровождать Ариадна, порой на своей собственной колеснице (см. ТРИУМФ).

См. также АНДРИАНЫ; МИДАС; ВЕНЕРА (2).

**Бдительность.** Одна из добродетелей, требуемая от монархов и других общественных деятелей; потому изображаемая главным образом в светской аллегории. Самым популярным атрибутом, сопровождающим женскую фигуру Бдительности, является ЖУРАВЛЬ — длинноногая болотная птица. Он стоит на одной ноге; другая поднята и в когтях держит камень. Согласно легенде, упоминаемой Аристотелем в его «Historia Animalium» [лат. — «История животных»] (9:10) и повторяемой в средневековых бестиариях, когда журавль засыпает, камень выпадает, и от его удара птица тут же просыпается, таким образом журавль все время начеку. Реже у Бдительности могут быть фонарь (ЛАМПА) и ремень — последний для того, чтобы заставлять школьника быть сосредоточенным (бдительным) (Веронезе: палаццо дожей, Венеция). На ренессансных медалях она изображается с ДРАКОНОМ — бдительным стражем Золотого Руна, и с яблоками Гесперид, аналогичным образом охраняемыми драконом.

**Беатриче.** Женщина, о которой писал Данте, была, по общему признанию, дочерью Фолько деи Портинари, уважаемого флорентийца. Познакомились они еще детьми, и Данте, согласно его собственному свидетельству в «Новой жизни», постоянно испытывал непреодолимую любовь к ней; она продолжалась и после ее смерти. Умерла Беатриче в 1290 году в возрасте всего 24 лет. «Новая жизнь» — это цикл любовных поэм, каждая с объяснительным рассказом и пространными комментариями, в которых поэт исследует свои чувства к Беатриче, зародившиеся при их случайных встречах в повседневной жизни, свое горе по поводу ее смерти и поклонение ее памяти. «Новая жизнь» не входила в число важных источников, откуда художники черпали сюжеты для своих произведений. Так было вплоть до XIX века, пока прерафаэлитский поэт

и художник Данте Габриэль Россетти (1828—1882) не создал большого числа рисунков и картин на тему Данте и Беатриче, взятую из «Новой жизни», которую он сам и перевел на английский язык. Хотя он изобразил Беатриче похожей на свою жену — Элизабет Сиддал, — она предстает не столько реальной женщиной с плотью и кровью, сколько захватывающим символом духовной концепции идеальной любви, как трактует ее Россетти. Из нескольких сцен важны следующие: приветствие Беатриче Данте, которым она удостоила его, когда они повстречались на улице (гл.3); его воздержание от того, чтобы поприветствовать ее на одном брачном пире (гл.14); сон Данте о смерти Беатриче (гл.23); Данте, рисующий ангела в день годовщины смерти Беатриче (гл.34); «Beata Beatrix» («Благословенная Беатриче») — видение умершей Беатриче. В конце второй книги «Божественной комедии» («Чистилище», 30) Данте вновь встречает Беатриче в ее загробной жизни, и она становится его проводником по различным небесам Рая. На другом — аллегорическом — уровне она становится тем средством, через которое Данте получает истину христианского откровения и теологии. Во многих иллюстрированных изданиях — как рукописных, так и печатных, а также в циклах рисунков, созданных на основе этого произведения, Беатриче изображается рядом с Данте, указывая путь или взлетая выше, в более высокую сферу. В других областях искусства «Рай» в силу отсутствия в нем конкретных образов мало что добавляет в иконографию Данте. См. также ДАНТЕ И ВЕРГИЛИЙ; ТРИУМФ.

**Бегство в Египет** (Мф., 2:13—15). Предупрежденный во сне о том, что Ирод разыскивает Младенца Иисуса, чтобы убить его (см. ИЗБИЕНИЕ МЛАДЕНЦЕВ), Иосиф отправил его с матерью в Египет, где они оставались до смерти Ирода. Лаконичное свидетельство Матфея постепенно обросло деталями в различных апокрифических текстах, ставших литературным источником для сюжетов, встречающихся в искусстве. Здесь три главные фигуры: Дева Мария (она едет верхом на осле), Младенец, которого она держит на руках, и Иосиф, ведущий животное за поводья. Обычно их охраняет один или несколько ангелов. На картинах раннего Возрождения могут присутствовать также три сына Иосифа и повитуха Саломея (см. РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО, 3). Вол вместе с ослом также указывают на Рождество. В живописи Контрреформации осел чаще отсутствует, и все путники движутся пешком. На картинах

северофранцузских и нидерландских художников конца средневековья и эпохи Возрождения на заднем плане порой изображается пашня со жнецами. Легенда повествует о том, что Св. Семейство на своем пути повстречало землепашца, засевавшего поле. Дева Мария наказала ему сказать их преследователям, что он видел их проходившими здесь еще до сева. Зерно чудесным образом проросло и созрело за ночь. Воины Ирода, прибывшие на следующий день, отказались гнаться за ними дальше после того, как им было совершенно честно сказано, что те, кого они преследовали, прошли здесь еще до посевной. Другая версия, иногда встречающаяся в итальянской и французской живописи XVII—XVIII веков, показывает Св. Семейство садящимся в лодку, чтобы быть перевезенным ангелом через реку. Пуссен, а вслед за ним Буше изображают лодочника в образе Харона, который перевозит души умерших в античном мифе, — для того, чтобы указать на предсказание смерти Спасителя. Эта же идея иногда еще более подчеркивается ангелом, являющимся в облаках, с крестом. Иногда бегство предстает как действие, происшедшее, согласно евангельскому рассказу, в ночь. Порой художники выбирают собственно момент отъезда, показывая, как Дева Мария прощается с провожающими или, сидя под деревом, ожидает, пока Иосиф оседлает осла. Этот сюжет может входить составной частью в цикл Семь скорбей Девы Марии (см. ДЕВА МАРИЯ, 2).

1. *Отдых (*или *сон) на пути в Египет.* Популярная тема в искусстве Контрреформации — чаще религиозного, нежели повествовательного характера. Дева Мария и Младенец сидят на фоне пейзажа, обычно под пальмовым деревом. Иосиф присутствует здесь же, осел виден на заднем плане. Пожитки беглецов, связанные в узел, лежат на земле. Вверху парят ангелы, или ангелы приносят им на блюде еду. Изображаемая в этой сцене старуха — Саломея (повивальная бабка). Разбитые скульптурные изваяния, валяющиеся на земле, — намек на рассказ из апокрифического Евангелия псевдо-Матфея: когда Св. Семейство прибыло в египетский город Сотинен (Сирен), Дева Мария и Младенец вошли в храм, после чего статуи языческих богов попадали на землю и разбились. Эта тема тоже изображалась в качестве отдельного сюжета, особенно во французских средневековых соборах. Из того же источника происходит история о пальмовом дереве, под сенью которого отдыхало Св. Семейство и которое по приказу Младенца

склонило свои ветви, чтобы путники смогли собрать его плоды. Это дерево, чьи ветви являются символом христианского мученика, очень часто фигурирует во «Сне». Иосиф может собирать финики и передавать их Младенцу; иногда изображаются ангелы, наклоняющие ветви дерева. Другая тема, более позднего времени, демонстрирует Деву Марию, стирающую одежды на камне на берегу реки в традиционном сельском стиле, в то время как Иосиф нянчится с Младенцем.

2. *Возвращение из Египта.* Эта тема по трактовке аналогична «Бегству», но отличается от него возрастом Младенца, который уже не грудной, а маленький мальчик. Легендарная встреча Св. Семейства с молодым Иоанном Крестителем состоялась, как считалось, именно при возвращении. Этот сюжет иногда присутствует в итальянской живописи Возрождения.

**Бедность** (лат. — *Inopia*). Средневековье классифицировало бедность как один из пороков. Она нередко фигурирует в аллегории, обычно изображаемая в виде старухи с изможденным лицом, босой, одетой в лохмотья. Одна ее рука окрылена и поднята вверх, другую тяжелый камень тянет вниз, что символизирует действие бедности на человеческий дух, который должен стремиться к небу. Бедность вместе с ЦЕЛОМУДРИЕМ и ПОСЛУШАНИЕМ составляет три обета религиозных орденов. В таком случае она может изображаться в виде молодой женщины в лохмотьях с заплатами и босой. ФРАНЦИСК АССИЗСКИЙ провозгласил себя обрученным с Бедностью и потому изображается надевающим ей на палец кольцо (церковь Св. Франциска, Ассизи).

**Беллерофонт** («Илиада», 6:155—203; Гигин, 157). В Беллерофонта, греческого героя, жившего при дворе Прета, царя Аргоса, влюбилась жена царя. Когда Беллерофонт отверг ее домогательства, она поступила так, как поступают другие женщины в подобной ситуации (ср. ИОСИФ, сын Иакова): она ложно обвинила его перед своим мужем в том, что он якобы хотел соблазнить ее. Беллерофонт был послан к тестю царя Прета Иобату с запечатанным письмом, содержащим требование к Иобату, чтобы тот убил Беллерофонта. Иобат приказал ему одолеть монстра Химеру, полагая, что Беллерофонт при этом погибнет. Химера была «лев головою, задом дракон и коза срединой», дыхание ее было огонь. Беллерофонт первым делом раздобыл крылатого коня Пегаса. Сделал он это, согласно некоторым авторам, с помощью золотой уздечки — дара

Минервы. Затем он взлетел на коне в небо и поразил Химеру своими стрелами. После других своих победоносных деяний он вернулся, чтобы жениться на одной из дочерей Иобата. Позже он страдал от недоброго к себе отношения богов и так встретил закат своих дней. В ренессансном искусстве он изображается верхом на Пегасе в тот момент, когда убивает монстра своими стрелами или копьем (Рубенс, Музей Боннат, Байонна).

**Бенедикт** (ок. 480—547). Христианский святой, основатель старейшего на Западе монашеского ордена, названного его именем. Известных фактов его жизни не много, но легенд существует множество. Родился он в Нурсии (Умбрия) и, будучи еще юношей, отправился в Рим учиться. Несколько лет он провел отшельником в полном уединении неподалеку от Субиако. Соседняя религиозная община пригласила его взять над ней опеку, но вскоре ее члены нашли устав Бенедикта слишком строгим для себя. Бенедикт вернулся к своей отшельнической жизни. Позже он основал ставший знаменитым монастырь в Монте-Кассино, где сформулировал и обнародовал устав своего ордена, который со временем стал основой западного монашеского образа жизни, — его закон требовал полной нищеты, безбрачия и послушания, а в дополнение к этому обязывал физически трудиться и требовал нерушимости принятых монашеских обетов. В народной памяти Бенедикт сохранился, благодаря множеству сотворенных им излечений от болезней и в особенности его способности изгонять нечистую силу и излечивать умственные расстройства. В средневековье считалось, что умопомешательство навлекалось демонами, завладевшими телом человека, и лечение его состояло в том, чтобы молитвами изгнать их. Обычно демоны изображались покидающими человека через его рот. Сцены лечения Бенедиктом болезней широко распространены. Как правило, он изображается стариком с седой бородой, но иногда может предстать и бритым. Одежды, в которые его облачают художники, не всегда являются надежным средством идентификации: его можно видеть либо в черной рясе бенедиктинского ордена, либо в белой рясе более поздних реформированных институтов (см. рис. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОДЕЖДЫ). Чаще всего встречающаяся на картинах с ним надпись — начальная фраза его устава: «Ausculta fili verba magistri...» [лат. — «Слушай, сын, уроки учителя...»]. Несколько из его атрибутов связано с легендами о нем. У него пастушеский посох и простая митра

аббата монастыря Монте-Кассино; жезл или КРОПИЛО, используемое для кропления святой водой, что является частью ритуала изгнания нечистой силы; прорванное РЕШЕТО или поднос: на пути в Рим сопровождавшая его сестра милосердия попросила у него решето, которое затем она случайно повредила, Бенедикт же чудесным образом его восстановил. ВОРОН, иногда с буханкой хлеба в клюве, указывает на попытку одного завистливого священника отравить Бенедикта. Святой догадался, что хлеб отравлен, и приказал ворону унести его обратно. Священник погиб, находясь в собственном доме, когда он неожиданно рухнул. Буханка хлеба, будучи атрибутом Бенедикта, может заключать в себе змею, которая из нее выползает. Разбитый КУБОК, рюмка или чаша указывают на другую попытку отравить Бенедикта: в тот момент, когда он совершал обряд благословения, чаша разбилась и отравленное вино разлилось. В качестве атрибута чаша может стоять на книге. Атрибутом Бенедикта может быть и терновый КУСТ: аскетический образ жизни накапливал в отшельнике сексуальные чувства, которые Бенедикт, подобно Франциску Ассизскому, подавлял, бросая свое тело на терновый куст. Бенедикт может находиться вместе с двумя своими учениками — Мавром (держит весы или посох странника) и Плакидом (с пальмовой ветвью мученика); со своей сестрой СХОЛАСТИКОЙ, монахиней в черной рясе; с Флавией (пальма и венец мученичества), молодой женщиной, сестрой Плакида. Из множества повествовательных тем необходимо назвать следующие:

1. *Бенедикт, покидающий свой дом.* Он изображается в тот момент, когда садится на белую лошадь, чтобы ехать в Рим. Он отправляется в сопровождении своей служанки Цириллы, садящейся на осла. Его родители наблюдают за их отъездом.

2. *Отшельник.* Бенедикт удалился в дикую местность неподалеку от того места, которое теперь именуется Субиако. История повествует о том, что отшельник, живший по соседству, — Романо — спустил Бенедикту в пещеру хлеб: он привязал хлеб на веревке, на которой укрепил колокольчик.

3. *Бенедикт принимает Мавра и Плакида.* Вокруг Бенедикта в Субиако постепенно росла религиозная община. К нему были посланы два мальчика — Мавр и Плакид — из римских патрицианских семей; они крепко привязались к святому. Их изображают в тот момент, когда их отцы представляют их Бенедикту.

4. *Плакид падает в озеро.* Бенедикт, узнав о случившемся из

видения, посылает на помощь Плакиду Мавра, который спасает своего друга, пройдя по воде. Он изображается вытаскивающим Плакида из воды за волосы.

5. *Миссионерские путешествия Мавра и Плакида.* Бенедикт благословляет их перед тем, как им отправиться с учительскими миссиями: Мавру — во Францию, Плакиду — на Сицилию. Последний, вместе со своей сестрой Флавией, будет убит турками-пиратами в Мессине.

6. *Лесоруб и его топор.* Топор лесоруба, соскочив с топорища, упал в озеро. Бенедикт погрузил топорище в воду, и топор чудесным образом вновь насел на топорище.

7. *Строительство монастыря на Монте-Кассино.* Место, как считается, было тем самым, на котором стоял храм Аполлона, снесенный его бывшими идолопоклонниками после того, как Бенедикт обратил их в христианскую веру. Демоны, препятствовавшие работе по строительству монастыря, изображаются изгоняемыми святым. Монах, которого насмерть придавил камень, был воскрешен. Монахи выкапывают бронзового идола — статую Аполлона.

8. *Бенедикт, демонстрирующий устав своего ордена.* Он вручает устав ордена монахам монастыря Монте-Кассино.

9. *Бенедикт навещает свою сестру Схоластику.* Его сестра, набожная христианка, была главой монашеской общины, расположенной по соседству, и Бенедикт регулярно навещал ее. В последний раз, предчувствуя приближение смерти, она упрашивала его не оставлять ее. Чтобы он не ушел, она молит Бога послать бурю. Ее молитва была услышана: буря разразилась, и Бенедикт вынужден был остаться; он провел с сестрой всю ночь. Вскоре она умерла. В живописи встречается также изображение видения Бенедикту души Схоластики — она предстает в виде воспаряющего к небу голубя. Другой вариант: Бенедикту видится, как Схоластику посещают Екатерина Александрийская и Агнесса.

10. *Визит Тотилы.* Тотила, король остготов в Италии, посетил Бенедикта, чтобы получить его благословение. Он исповедался святому, но Бенедикт резко осудил его грехи, прежде чем отпустить их.

11. *Suore morte; смерть монахинь.* Две монахини, предавшиеся сплетничанью, были осуждены Бенедиктом — он пригрозил им отлучением. После их смерти души монахинь стали являться в определенное время в капелле, где были похоронены их тела. Однажды во время мессы, когда диакон произнес

слова: «Да пусть те, кто отлучен и кому запрещено принимать участие в мессе, уйдут», все увидели, как монахини восстали и вышли из своих могил. Бенедикт отпустил им грехи, и после этого они пребывали в покое.

12. *Смерть Бенедикта.* Он изображается при смерти, причащающимся, перед открытой могилой, где уже была погребена Схоластика, рядом с которой он будет похоронен. Его поддерживают два монаха или два ангела.

**Бенедикт Аньянский,** см. ГИЙОМ АКВИТАНСКИЙ.

**Беременность.** Состояние беременности Девы Марии и Елисаветы часто изображается в сцене ПОСЕЩЕНИЕ ДЕВОЙ МАРИЕЙ ЕЛИСАВЕТЫ — нередко (в византийских и западных средневековых образцах) посредством маленького портрета Младенца в мандорле, помещенной на уровне утробы матери. Нимфа Каллисто, явно беременная, наказана богиней ДИАНОЙ (5).

**Бернард** Клервоский (1090—1153). Цистерцианский монах и теолог, происходит из знатной бургундской семьи, выдающийся духовный лидер своего времени и влиятельная фигура в государственных делах. Еще молодым человеком он основал монастырь в Клерво (Франция) и был его настоятелем до самой своей смерти. В искусстве подчеркивались мистические черты его характера, в особенности его почитание Девы Марии — этим объясняются его частые изображения в эпоху Контрреформации, когда процветал культ Девы Марии. Сам он был ярым противником использования скульптуры и орнаментальных украшений в местах отправления религиозных обрядов, поскольку полагал, что все это мешает простоте монашеского образа жизни и неуклонному требованию пребывать в нищете. Прижизненных его портретов не существует; на памятниках изобразительного искусства он обычно предстает юным и безбородым, на нем белая ряса цистерцианского ордена, а в руках пастушеский посох. Среди его многочисленных атрибутов — УЛЕЙ, как и у Амвросия (намек на сладость их речей): по общему признанию Бернард именовался «Медоточивый доктор» [лат. — «Doctor Mellifluus»]; скованный ДРАКОН, символизирующий низложенную Бернардом ересь; три МИТРЫ, лежащие на земле, — его троекратный отказ от епископства; КРЕСТ с инструментами Страстей — указание на некоторые из его литературных трудов. Подобно ранним докторам Церкви, он может держать перо и книгу. Его надпись «Sustine et abstine» [лат. — «Терпи и воздерживайся»] —

максима философа-стоика Эпиктета. Две темы с его участием чаще всего встречаются в религиозной живописи.

1. *Видение Христа Св. Бернарду.* Он, коленопреклоненный, молится перед образом Распятия. Христос с Распятия склоняется к нему и касается его рук, чтобы обнять его. (Подобным же образом изображается Франциск Ассизский.)

2. *Чудо лактации.* Бернард стоит коленопреклоненный перед Девой Марией. Она сжимает свою грудь, из которой брызжет молоко, символически смачивающее губы святого. На коленях у нее в этот момент Младенец Христос. На свитке надпись: «Monstra te esse matrem» [лат. — «Покажи, что ты мать»]. Средневековая доктрина, согласно которой Дева Мария была не только матерью Христа, но и всего человеческого рода, тесно связана с концепцией ее благоволения и милосердия и таким образом с ее ролью как заступницы перед Богом. (См. также ГРУДЬ; ДЕВА МАРИЯ, 6).

**Бернардин Сиенский** (1380—1444). Францисканский монах, аскет и проповедник, канонизирован вскоре после смерти. В юности изучал право, а во время эпидемии чумы в Сиене самоотверженно помогал больным, дабы облегчить их страдания. Впоследствии он вступил во францисканский орден и со временем прославился как проповедник. Обычно он изображается стариком с изнуренным лицом, облаченным в рясу францисканского монаха (см. рис. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОДЕЖДЫ). Его основным атрибутом является табличка или диск с буквами IHS (см.), помещенными в огненный круг. У его ног могут лежать три МИТРЫ, поскольку он, как гласит предание, трижды, подобно его почти тезке Бернарду Клервоскому, отвергал предлагавшийся ему сан епископа. В качестве святого покровителя Сиены он держит макет города. Над его ухом парит ГОЛУБЬ Святого Духа, давая понять, что его слова боговдохновенны. (Тот же атрибут у Григория Великого.) Наиболее часто встречающаяся в связи с Бернардином надпись указывает на его проповедь: «(Pater) Manifestavi nomen tuum hominibus» [лат. — «Я (Отец) открыл имя Твое человекам (которых Ты дал Мне от мира»)] (Ин. 17:6).

1. *Св. Бернардин проповедующий.* Проповедуя, Бернардин обычно использовал наглядный символ Христа: он демонстрировал табличку, на которой было сокращенно написано имя *Jesus* (Иисус) — монограмма IHS (сокращенная греческая форма этого слова). Впоследствии он призывал молящихся становиться на колени перед этим изображением. Официаль-

ная Церковь считала это своего рода ересью, и он был вызван в Рим для «испытания», в результате которого был оправдан. Бернардин изображается публично проповедующим. Он держит высоко поднятой дощечку или диск с начертанной на них монограммой, в это время толпа молящихся наседает, чтобы лучше рассмотреть ее. (См. также ПОКЛОНЕНИЕ ИМЕНИ ИИСУСА.) На церковных картинах он иногда предстает вместе с Франциском или с другими монахами-францисканцами — БОНАВЕНТУРОЙ и КЛАРОЙ.

**Биаджо,** см. БЛЭЙЗ.

**Битва, Сцены Б.** Два главных соперника верхом, наездник на белом коне побеждает — АЛЕКСАНДР ВЕЛИКИЙ (5) (Исс); женщины-воительницы верхом на лошадях против афинян — АМАЗОНКИ, БИТВА А.; пир, проходящий в полной суматохе, кентавры и люди (лапифы) — КЕНТАВР; та же мизансцена, Геркулес, сражающийся с кентавром, — ГЕРКУЛЕС (19); солдаты, разделенные женщинами с детьми, — САБИНЯНКИ (2): *Примирение сабинян и римлян;* солдаты на мосту, кресты и ХР-монограмма на штандартах и знаменах — КОНСТАНТИН ВЕЛИКИЙ (Мульвийский мост). Святые в битве: ИАКОВ СТАРШИЙ (2) на белом коне, побеждающий сарацинов (Клавихо); АНДРЕЙ КОРСИНИ — епископ с мечом в руке, парящий в воздухе над полем брани (Ангьяри). Учебный бой, неподалеку другие спортивные состязания — ЭНЕЙ (7), *Траурные игры.* См. также БИТВА БОГОВ И ГИГАНТОВ.

**Битва богов и гигантов**. Греческий миф о породе земных гигантов, которые посягнули на небеса, чтобы свергнуть ЮПИТЕРА, существует в нескольких вариантах. Согласно Овидию («Мет.», 1:152—158; «Фасты», 5:35—44), они взгромоздили одну гору на другую — Оссу водрузили на Пелион, чтобы построить лестницу на Олимп. Но Юпитер метнул свою МОЛНИЮ, сокрушив горы и раздавив гигантов. В Пергаме — центре эллинистической культуры в Малой Азии — был установлен алтарь, сохранившийся до сих пор, посвященный Зевсу (Юпитеру) и украшенный скульптурным фризом, изображающим битву, в которой участвуют многие из олимпийских богов. Эта тема была популярна в XVII—XVIII столетиях. Гиганты изображаются собирающими огромные валуны — они несут их на руках или на плечах, чтобы построить гору. Собравшиеся на краю облаков боги Олимпа взирают на все это, готовые контратаковать — Юпитер со своим орлом, ЮНОНА с павлином в центре. Сюжет падения гигантов особенно широко использо-

вался для украшения барочных потолков. Здесь Юпитер, возможно, восседающий на спине своего орла, пускает в ход молнии, и рядом с ним ГЕРКУЛЕС держит свою дубину. Гиганты изображаются падающими с бордюров потолков среди рушащихся скал, разверзающейся земли и выкорчеванных стволов деревьев. Этот сюжет был параллельным сюжету падения взбунтовавшихся ангелов. (См. САТАНА.)

**Бичевание** (Мф., 27:26; Мк., 15:15; Лк., 23:16 и 22; Ин., 19:1). Бичевание, исполненное по приказу Понтия Пилата, прокуратора Иудеи, непосредственно перед тем, как Христос был отправлен на распятие, очень кратко упоминается всеми четырьмя евангелистами. Они просто говорят, что Пилат бил Иисуса. Тем не менее это голое свидетельство породило в искусстве богатый урожай, возможно, благодаря тому вниманию, которое было уделено ему в трудах позднехристианских авторов. Среди прочего они размышляли о числе ударов, которые должны были быть нанесены Спасителю. Высказывались различные мнения: от сорока, предписываемых иудейским законом, до более пяти тысяч (согласно Св. Бригитте Шведской). Традиционным было изображать Христа привязанным к колонне, возможно, к колоннаде, образующей часть двора (*praetorium*) Пилата или судебного зала. На протяжении средних веков дом Пилата был, как и Св. Гроб, почитаем в качестве одного из святых мест Иерусалима, хотя и существовали некоторые сомнения по поводу его точного местонахождения. Стиль архитектуры, как считалось, происходящий от него и характеризующийся наличием колоннады из тонких коринфских колонн, становится прочной традицией в итальянской живописи раннего Возрождения. Христос предстает обнаженным, в одной лишь набедренной повязке (исключения составляют несколько примеров, относящиеся к эпохе средневековья, в которых Христос изображен одетым). Перед художником стояла определенная техническая проблема: показать Христа получающим удары по спине — именно так происходило бичевание — и в то же самое время оставить его лицо видимым для зрителя. Живопись раннего Возрождения обычно решает эту проблему, ставя его анфас, привязанным за кисти рук к очень низкой колонне, так что она не закрывала его фигуру. Иное решение: Христос стоит перед колонной, его руки связаны за спиной, и он получает удары спереди. Воинов, исполняющих это наказание, обычно двое или трое. У них в руках розги или хлысты. Один из воинов присел

поблизости, чтобы связать новые розги. При этом может присутствовать Пилат — он сидит на судейском месте, иногда на нем лавровый венок — римская эмблема власти. Реже бывает изображена толпа солдат и иудейских старейшин, взирающих на происходящее.

*Христос после бичевания.* Эта тема впервые встречается в итальянской живописи начала XVI века, а позже, по-видимому, приобретает особую привлекательность для испанских художников XVII века. Христос изображается в тот момент, когда его отвязывают от колонны, или он один, все еще привязанный, или он тяжело опускается, изнуренный, у ее основания. Или он, лежа на земле, тянется, чтобы собрать свою одежду. Могут присутствовать Дева Мария, Иоанн Евангелист и другие святые.

Святые АНДРЕЙ (апостол) и ЛАВРЕНТИЙ изображаются бичуемыми при их мученичестве. ИЕРОНИМА (2) бичует ангел. АМВРОСИЙ бичевал ариан трехузельной плеткой.

**Благовещение** (Лк., 1:26—38). Ангел Гавриил предрек Деве Марии: «И вот, зачнешь во чреве, и родишь Сына, и наречешь Ему имя Иисус». Воплощение Христа, как считается, произошло именно в этот момент. Праздник Благовещения отмечается 25 марта, ровно за девять месяцев до Рождества. В Англии он известен как День Девы Марии. Доминирующее положение этой темы в христианском искусстве отражает важность Благовещения с точки зрения христианской доктрины; монашеские ордена и светские братства учреждались под его покровительством, и вследствие широко распространенной практики посвящать Благовещению церкви, капеллы и алтари этот сюжет часто встречается в тех местах, где Благовещение особенно почиталось. Три важнейших элемента этого сюжета таковы: Ангел, Дева Мария и голубь Святого Духа, нисходящий к ней. На Западе этот сюжет впервые появился, по-видимому, в готическом церковном искусстве. Его редко можно видеть без дополнительных символических элементов; некоторые из них взяты из апокрифических Евангелий и из «Золотой легенды». Св. Бернард и другие подчеркивали, что событие это произошло весной — отсюда мотив цветка в вазе; впоследствии это, как правило, ЛИЛИЯ (символ девственной чистоты). ПРЯЛКА или корзина с пряжей, которые можно видеть на некоторых средневековых образцах этого сюжета, намекают на легенду о приведении Девы Марии в Храм в Иерусалиме, где она должна была ткать одежды священникам.

Наиболее постоянным ее атрибутом является книга, из которой, согласно Св. Бернарду, она читает знаменитое пророчество Исайи (7:14): «Се, Дева во чреве приимет, и родит Сына...» Закрытая книга в руках Девы Марии, считалось, была аллюзией также на слова Исайи (29:11—12): «И всякое пророчество для вас то же, что слова в запечатанной книге...» Надписи — иногда на свитке или листах пергамента — вещь вполне обычная, особенно для ранней нидерландской живописи. От ангела исходят слова «Ave Maria» или «Ave gratia plena Dominus tecum» [лат. — «Радуйся, Благодатная! Господь с Тобою»], а от Марии: «Ecce ancilla Domini» [лат. — «Се, раба Господня»] (Лк., 1:38). Последняя фраза может быть написана в перевернутом виде так, чтобы ее удобнее было прочесть Богу-Отцу, изображенному вверху (Ян ван Эйк, Национальная галерея, Вашингтон). Дева Мария либо стоит, либо сидит, а чаще пребывает коленопреклоненной (обычно на *prie-dieu* [фр. — скамеечка для молитвы]). Если она стоит, то отвернувшись от Ангела; ее руки воздеты, и всем своим видом она выражает испуг: «И сказал Ей Ангел: «Не бойся, Мария».

Архангел Гавриил предстает с крыльями и, по традиции, во всем белом. Он может спускаться к Деве Марии, но обычно изображается стоящим или склонившим колени перед нею. Итальянская живопись, начиная с первой половины XVI века, помещает ангела на облаках, давая тем самым понять, что он явился с небес. Это является правилом в поздней живописи Контрреформации. В ранних образцах ангел держит скипетр, увенчанный геральдической лилией (*fleur-de-lys*), — атрибут Гавриила, но позже он, как правило, держит цветок лилии. В живописи сиенских мастеров в руке у Гавриила ОЛИВКОВАЯ ветвь — свидетельство вражды, существовавшей между Сиеной и Флоренцией: поскольку лилия была гражданской эмблемой последней, ее избегали изображать в Сиене. В искусстве Контрреформации Гавриила обычно сопровождают другие ангелы — либо взрослые, либо младенцы-путти. Голубь, как правило, спускается на пучке лучей света, который касается либо головы Девы Марии, либо ее груди. В целом образ этот является указанием на момент зачатия Девы Марии, то есть вочеловеченье Христа через Святого Духа, спустившегося от Бога.

Что касается места действия, то Лука упоминает лишь, что ангел «вошел» в Марию в Назарете. Итальянские художники Возрождения стремились, однако, изображать внешнее про-

странство, в котором происходит действие: открытую лоджию или портик (галерею) и лишь в редких случаях — интерьер покоев Марии. Северные мастера того же периода включают в картины церковную архитектуру, которая, как продемонстрировали новейшие исследования, несет в себе символическое значение. Готический стиль с его длинными стрельчатыми арками и тонкими каннелированными колоннами, который для старых нидерландских мастеров был современным, знакомым и ассоциировался с Западом, символизировал христианство и Церковь. С ним контрастировало то, что можно охарактеризовать как романское — закругленные своды, строгие колонны и купола — и что являло собою архитектурный стиль Восточного Средиземноморья и таким образом символизировало иудаизм. Дева Мария иногда изображается внутри или в дверях готического здания; романские постройки по соседству в этом случае лежат в руинах. Таким образом, вочеловеченье Христа свершилось, дабы возвестить наступление эры Нового Завета, заменившего Ветхий. Открытое пространство, в котором Дева Мария принимает ангела, ярко освещено — это свет христианской веры, что резко контрастирует с маленькими темными окнами «восточного» (романского) храма или синагоги на заднем плане. Лучи света, проникающие сквозь витражи окна, также символизируют девственность. В синагоге может быть виден алтарь, на котором лежат скрижали Ветхого Завета. Могут изображаться сад, огражденный стеной, — *hortus conclusus* [лат. — запертый сад] и башня. Оба они — символы девственной целомудренности. (См. ДЕВА МАРИЯ, 7.) С искусством Контрреформации пришла полная смена места действия этого сюжета. С конца XVI века все указания на постройки обычно исчезают. Вместо этого фон растворяется в облаках и небесах, из которых в загадочном свете спускается голубь, давая понять зрителю, что небеса непосредственно присутствуют. См. также СМЕРТЬ (Успение) ДЕВЫ МАРИИ (1).

**Благоразумие.** Вместе с СПРАВЕДЛИВОСТЬЮ, ХРАБРОСТЬЮ И УМЕРЕННОСТЬЮ является одной из четырех главных добродетелей, означая не столько предосторожность, сколько просто мудрое поведение. Благоразумие персонифицирует женская фигура со ЗМЕЕЙ и ЗЕРКАЛОМ. Змея произошла от фразы у Матфея (10:16): «Будьте мудры [*prudentes* (лат.) — благоразумны], как змии». Зеркалом ее наделило средневековье; оно означает, что благоразумный обладает способ-

ностью видеть себя таким, каков он есть в действительности. Зеркало особенно часто можно видеть в искусстве итальянского Ренессанса, но примеры обоих этих атрибутов обнаруживаются в живописи и скульптуре и других периодов, главным образом на надгробных памятниках, где у добродетелей имеется особое место. Изредка у Благоразумия могут быть КОМПАС (размеренное суждение), КНИГА (Священное Писание) или ОЛЕНЬ (символ осторожности из опасения преследователей). Змея порой приобретает вид дракона. У Благоразумия, как у ЯНУСА, могут быть два лица, и смотрят они в обе стороны одновременно, что говорит о ее осмотрительности. Порок, противоположный Благоразумию, — Глупость (лат. — *Stultitia*), которая может изображаться в виде шута с шутовским жезлом с погремушкой или кисточкой или — по-видимому, модификация того же образа — человека, увенчанного перьями и держащего дубину.

*Аллегория Благоразумия с тремя лицами.* Для гуманистов акт благоразумия не был ни спонтанным, ни чем-то случайным по своему результату; в нем соединялись память, рассудительность и предвидение. Эта его тройственная природа имела в качестве параллели время с его тремя аспектами — прошлым, настоящим и будущим — и, подобно двуликому Янусу, получила характерную зрительную интерпретацию. Эта иная Мудрость изображалась в виде собирательного образа, в котором соединялись три мужские головы — юноши, зрелого человека и старика, смотрящие в разные стороны. Образ этот можно найти в эпоху позднего средневековья и Ренессанса, иногда его сопровождает змея. Он подвергся поразительной модификации в эпоху Ренессанса. Произведения позднеримского философа и мифографа Макробия (род. ок. 400 н. э.), хорошо известные ренессансным гуманистам, содержат описание статуи египетского бога-солнца Сераписа, ведущего монстра, у которого три головы — волка, льва и собаки — вероятно, первоначально своего рода цербер. Макробий истолковал этот образ как три аспекта времени (волк: пожирает прошлое; лев: смелость, к которой взывает настоящее; собака: ластящаяся, она рассеивает человеческие мысли о будущем). В эпоху Возрождения этот образ соединился с трехглавым человеческим олицетворением Благоразумия, образовав единое целое. Он может быть либо без тела, либо его тело может обвивать змея, как она обвивает тело бога-солнца Сераписа. Тициан (Национальная галерея, Лондон) изображает три человеческие

мужские головы, переходящие в три головы животных, с надписью «Ex praeterito — praesens prudenter agit — ni futura actione deturpet» [лат. — «(Исходя) из прошлого опыта — настоящее действует благоразумно — дабы не навредить будущему»].

**Благословение.** Патриарх Исаак благословляет ИАКОВА (1), стоящего коленопреклоненным у его постели. Иаков на старости лет благословляет, скрестив руки, двух своих сыновей (ИОСИФ, 5). Юные Мавр и Плакид принимают благословение БЕНЕДИКТА (5); девушка ЖЕНЕВЬЕВА получает благословение епископа Германа; Франциск Ксаверий — ИГНАТИЯ ЛОЙОЛЫ. Подробнее см. ПАПА.

**Блаженство**, см. НАГОРНАЯ ПРОПОВЕДЬ.

**Близнецы** (знак Зодиака), см. ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ.

**Блудный сын** (Лк., 15:1—32). Из всех притч эта — одна из наиболее часто изображаемых в искусстве; она учит добродетелям покаяния и прощения. Некий человек разделил свое наследство между двумя сыновьями. Младший ушел и растратил свою долю в распутной жизни. В конце концов, обнищав, он вынужден был наняться пасти свиней. Он вернулся домой кающийся и был радушно принят отцом, который одел его в лучшие одежды и заколол откормленного теленка, чтобы устроить пир. Отец усмирил гнев старшего сына, сказав: «Брат твой сей был мертв и ожил, пропадал и нашелся». Эта тема, всегда популярная и в качестве повествовательного цикла, и в виде отдельных сюжетов, впервые встречается в витражах французских кафедральных соборов XIII века. Циклы на этот сюжет включают следующие сцены: блудный сын получает свою долю наследства; он уходит из дома; он пирует с куртизанками на постоялом дворе; они прогоняют его, когда у него кончаются деньги; он пасет свиней; он возвращается домой. В качестве персонификации раскаявшегося грешника он может изображаться рядом с МАРИЕЙ МАГДАЛИНОЙ, ДАВИДОМ и апостолом ПЕТРОМ.

1. *Блудный сын, пирующий с куртизанками.* Он сидит за столом в таверне с двумя женщинами; им прислуживают слуги и музыканты. На заднем плане могут быть сцены, изображающие его будущее падение (он среди свиней) и его возвращение домой. Эта тема особенно популярна в нидерландской живописи XVI — XVII веков.

2. *Покаяние блудного сына; кормление свиней.* Он на коленях в молитвенной позе на скотном дворе или в хлеву. Свиньи

едят из корыта, стоящего поблизости. Рядом могут быть сельскохозяйственные рабочие с овцами, козами, коровами, лошадьми. С небес спускаются ангелы.

3. *Возвращение блудного сына.* Одетый в лохмотья, он стоит на коленях перед своим отцом, который обнимает его или делает жест прощения или благословения. Один или несколько слуг несут ему одежду. Старший брат принимает его холодно. На заднем плане режут теленка, поскольку он является жертвой, принесенной во искупление греха.

**Блэйз** (итал. — Биаджо; исп. — Блаз или Веласко). Христианский мученик, был, как считается, епископом Себасты (в Малой Азии), умер, по-видимому, в эпоху гонений на христиан императора Лициниана в начале IV века. В народной памяти он сохранился главным образом благодаря легендам (некоторые из них обнаруживаются в образах ранней ренессансной живописи), повествующих о его мягкой натуре: он, как и ФРАНЦИСК АССИЗСКИЙ, пользовался доверием и мог приручить диких зверей и птиц. Перед казнью его тело было разодрано железными гребнями. Его изображают подвергаемым пыткам: он висит привязанный к колонне или на виселице. Как религиозная фигура он изображается в епископской одежде и митре, он держит гребень — такой, каким обычно пользуются при расчесывании шерсти — плоский и квадратный. Блэйз стал святым патроном чесальщиков шерсти. Его призывают также больные горлом, поскольку он чудесным образом спас жизнь мальчику, проглотившему рыбью кость, которую не могли вытащить. В некоторых областях Франции существует обычай ставить накрест пару свечей, предварительно освященных, в горло страдающих и одновременно призывать на помощь Св. Блэйза. Этим объясняется наличие у него двух перекрещенных свечей в качестве его атрибута.

**Богач и Лазарь** (Лк., 16:19—31). Притча, которая учит, что за земные богатства должно платить в вечности, тогда как бедность получит свою награду на небесах. Жил на свете один богач (лат. — *dives*), у которого были красивые одежды и который пировал каждый день, в то время как бедный Лазарь лежал голодный у его дверей. Собаки приходили лизать струпья, которыми было покрыто его тело. И вот оба они умерли, и бедняк был отнесен на «лоно Авраама» (см. СТРАШНЫЙ СУД, 5), а богач низвергнут в Ад, где, несмотря на его мольбы к Аврааму, он был осужден на вечные муки. Лазарь изображается лежащим у дверей дома богача, возле него

нищенская сума и клакер (трещотка), какие были у прокаженных, собаки лижут его язвы. Богач сидит за столом с двумя куртизанками, слуги ему прислуживают, нередко его развлекают музыканты. Слуга в дверях прогоняет Лазаря палкой. Женщина, стряхивающая скатерть, — намек на слова Евангелия: «...крошки, падающие со стола богача» (Лк., 16:21), — ими Лазарь был бы рад утолить голод. Другой вариант изображения этой притчи показывает, как демоны мучают богача в Аду, в то время как Лазарь в небе опускается у ног Авраама. Популярная традиция в эпоху средневековья отождествляла Лазаря с прокаженным, и поскольку он был исторической личностью, то со временем был канонизирован и стал святым покровителем прокаженных и нищих. Собака считалась на Древнем Востоке нечистым животным, поэтому таково ее место в этой истории.

**Бог-Отец.** Первое лицо Троицы. С исторической точки зрения изображения Бога в сценах, предшествующих рождению Христа, должны, строго говоря, демонстрировать Бога-Отца. Однако Творец и Законодатель — тот, о ком говорится в Ветхом Завете, тот, кто явился Адаму и Еве, Аврааму в жертвоприношении Исаака, Моисею и пророкам, — является в средневековом искусстве вплоть до XV века Христом, обычно узнаваемым по крестообразному нимбу. Это согласуется с Иоанном (1:1), утверждающим, что «В начале было Слово (Второе лицо)», и с доктриной, выраженной в Никейском символе веры: «Jesum Christum... per quem omnia facta sunt» [лат. — «Иисуса Христа... которым созданы все вещи»]. Ренессанс, однако (это заметно в произведениях Рафаэля и Микеланджело), отождествлял Яхве с Богом-Отцом и изображал Предвечного с длинными белыми волосами и развевающейся бородой. Фигура Бога-Отца появляется не только в Ветхом Завете, но также в темах с Марией — БЛАГОВЕЩЕНИЕ, Непорочное зачатие (ДЕВА МАРИЯ, 4), КОРОНОВАНИЕ ДЕВЫ МАРИИ и в КРЕЩЕНИИ Христа и БОРЕНИИ В САДУ. См. также ТРОИЦА.

**Бокал**, см. ЧАША.

**Больсена**, см. МЕССА; КРИСТИНА.

**Бонавентура** (1221—1274). Христианский теолог и мистик, принадлежавший к ордену францисканцев, впоследствии ставший его главой, или, иначе, министром-генералом. Позже он был назначен кардиналом-епископом Альбано. Известный как *Seraphic Doctor* [«Серафический доктор»], он является автором,

кроме прочих трудов, биографии Св. Франциска. Он отличался человеческим и духовным смирением, что становится очевидным по той истории, которая получила отражение в живописи францисканской традиции: когда ему была прислана кардинальская шапочка, он сказал папскому посланнику, чтобы тот повесил ее на сук на соседнем дереве, поскольку сам он в тот момент был занят (мыл блюда). Он считал себя недостойным этого таинства, и легенда повествует, что он был удостоен его ангелом. Предание гласит, что Св. Франциск, будучи свидетелем выздоровления Бонавентуры после опасной болезни в младенческом возрасте, воскликнул: «О, дитя счастья!» («O buona ventura!») — отсюда это его прозвище. Он носит францисканскую рясу, иногда поверх нее мантию. В качестве епископа Альбано он одет в полное епископское облачение (см. рис. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОДЕЖДЫ). Кардинальская шапочка лежит у его ног или висит на дереве. Он может держать КРЕСТ и ЧАШУ (потир), а также, в качестве указания на его литературные труды, КНИГУ. Он предстает вместе с ФРАНЦИСКОМ АССИЗСКИМ и КЛАРОЙ, основательницей второго (женского) ордена францисканцев. См. также ФОМА АКВИНСКИЙ.

**Бонифаций** (ок. 675—754/5). Английский христианский мученик, родился в Кредитоне, образование получил в бенедиктинском монастыре. Его имя после крещения стало Винфрид. Он был монастырским схоластом вплоть до середины жизни, когда вступил на миссионерское поприще. Он много путешествовал, проповедуя христианство необращенным народам на севере Европы. Он основывал школы и монастыри, особенно много в Германии. В 744 году он стал архиепископом Майнца. В этом сане он помазал на царствование короля Пипина Короткого. Умер он мученической смертью в Голландии (был пронзен мечом). Бонифаций почитается как «Апостол Германии». Изображается он (главным образом в немецком искусстве) в епископском облачении, в митре, с книгой в руке, которую пронзает МЕЧ. Его можно видеть крестящим обращенных — одна его нога опирается на ствол поваленного дуба, что символизирует победу над друидизмом.

**Борение в саду** (Мф., 26:36—46; Мк., 14:32—42; Лк., 22:39—46). После ТАЙНОЙ ВЕЧЕРИ и непосредственно перед своим арестом Христос удалился на гору Елеонскую, чтобы молиться. «Борение» (от греч. *agon* — «борьба») означает здесь духовную борьбу между двумя сторонами его природы — человеческой,

которая страшится неминуемых мучений и желала бы избежать их, и божественной, которая придает ему силы: «Отче мой! Если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем, не как Я хочу, но как Ты». Он взял с собою Петра, Иакова и Иоанна и затем отошел недалеко от них. Согласно Луке, «явился же Ему Ангел с небес и укрепил Его. И, находясь в борении, прилежнее молился». Когда он вернулся к ученикам, то нашел их спящими и порицал их за отсутствие у них решимости. До XIII века эта тема встречается в искусстве редко. В ранних образцах вместо ангела можно видеть голову Бога-Отца или его символ — правую руку, указующую из облака. Другие ранние трактовки этого сюжета могут изображать Христа либо коленопреклоненным (согласно Луке), либо павшим ниц (Матфей, Марк). Спящими могут изображаться все одиннадцать учеников, или, наоборот, Христос может молиться один. К эпохе Ренессанса установились определенные каноны изображения этого сюжета. Христос преклоняет колени на скалистой возвышенности. Ниже — трое учеников: Петр (седой, с вьющейся бородой и порой с мечом — предвестие того, что он отсечет ухо слуге; см. ПРЕДАТЕЛЬСТВО), Иаков (у него темные волосы и борода), Иоанн (самый младший, с длинными волосами, порой доходящими до плеч). Вдалеке виднеется Иерусалим и группа причастных к этой сцене лиц — воины, которых ведет Иуда. Видение Христа получило две различные формы. Перед ним может предстать ангел (или несколько ангелов), несущий инструменты Страстей, или же, чаще, ангел несет чашу и пресный хлеб. Принятый способ изображать Христа готовым получить причащение восходит, по-видимому, к чисто метафорическому указанию в Евангелиях на чашу. Такая трактовка не имеет, конечно, никакого подтверждения в библейских текстах.

**Борей.** В греческой мифологии это северный ветер, а в аллегориях ЧЕТЫРЕХ ВРЕМЕН ГОДА — персонификация Зимы. Он старый, у него косматые седые волосы и крылья. Он любил Орифию, дочь легендарного царя Афин. Против ее желания он унес ее, чтобы сделать своей женой («Мет.», 6:692—722). Он изображается улетающим с обнаженной девушкой, которую крепко держит в своих объятиях. Могут присутствовать маленькие амуры, играющие в снежки. Согласно Павсанию (5, 19:1), у Борея вместо ног змеиное туловище — таким его изобразил Рубенс («Нептун, усмиряющий волны». Дрезден, Галерея).

**Бочка** (перевернутая), жилище ДИОГЕНА.

**Брак,** одно из СЕМИ ТАИНСТВ.

**Брак в Кане** (Ин., 2:1—12). Первое чудо Христа, публично совершенное им на брачном пиру в деревне Кана в Галилее. О нем рассказывается только у Иоанна. Среди гостей были Иисус, его мать Мария и несколько учеников. Когда вино кончилось, Иисус, по просьбе матери, приказал, чтобы наполнили водой шесть каменных водоносов. Распорядитель пира отведал их содержимое и был поражен, обнаружив, что вода превратилась в вино наилучшего качества. Гости обычно сидят за столом, в центре которого Христос. Или Христос появляется дважды — в центре и с краю, благословляя сосуды. Но действие обычно концентрируется на распорядителе, пробующем вино. Невеста и жених могут иметь на головах венцы, в соответствии с брачным обрядом греческой церкви. В искусстве позднего средневековья у жениха иногда нимб, по традиции, восходящей к Беде Достопочтенному (ок. 673—735), согласно которой женихом был Иоанн Евангелист, а невестой — Мария Магдалина. Сюжет этот редко встречается в ранней монастырской живописи, что, вероятно, отражает монашеское отношение к браку (монашеское безбрачие), но начиная с XV века тема эта, как и Тайная Вечеря, становится сюжетом для трапезных. Первоначально он занимал свое место в христианском искусстве как один из трех праздников Богоявления, отмечавшийся средневековой Церковью как первое божественное проявление чудодейственной силы Христа. Поклонение волхвов и Крещение были по-своему также первыми проявлениями.

**Бренн** («Vae victis!» [лат. — «Горе побежденным!»]) (Ливий, 5:48—49; Плутарх, 8:28—29). Князь галлов, войска которого напали на Рим в 390 году до н. э. и захватили все, кроме Капитолия, который подвергли осаде. За осажденных римляне согласились заплатить выкуп золотом, но выразили недовольство тем, что галлы использовали фальшивые гири. Тогда Бренн бросил свой меч на чашу весов, чтобы сделать выкуп еще тяжелее, и крикнул: «Vae victis!» Но прибывшие римские войска под командованием Камилла разгромили галлов прежде, чем плата была передана им. Римляне, заявил Камилл, привыкли освобождать свою страну железом, а не золотом. Этот сюжет из античной жизни, касающийся римской чести, изображается главным образом в итальянской живописи барокко. Бренн гневно оглядывается, бросая на весы свой меч. Тем временем

появляется Камилл; его рука поднята в жесте, останавливающем происходящее.

**Бригитта Шведская** (ок. 1304—1373). Христианская провидица, происходит из аристократического рода, связанная в молодости со шведским двором. Мать восьмерых детей, овдовела в 1344 году. Во вдовстве посвятила себя религиозной деятельности и основала орден бригиттинок. Она умерла в Риме. Ее религиозная природа выразилась в видениях, которые руководили ее повседневной жизнью. Ее книга — «Откровения» — содержит подробности о рождении и смерти Христа, которые оказали определенное влияние на христианскую иконографию (см. РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО; ПРЕДАТЕЛЬСТВО; БИЧЕВАНИЕ; КОРОНОВАНИЕ ТЕРНОВЫМ ВЕНЦОМ; ПОДНЯТИЕ КРЕСТА). Бригитта облачена в черную монашескую рясу и белый апостольник (накидка на голову в монашеском одеянии), на ней также вуаль, иногда с красной тесьмой на лбу. Ее характерным атрибутом является вощеный фитиль или СВЕЧА: предание гласит, что капли воска, падавшие на ее руку, представлялись ей ранами Христа. В качестве главы своей религиозной секты она может держать жезл-распятие. Паломнический посох и тапочки указывают на ее путешествия в Рим и в Святую землю, книга и чернильница — на ее литературные труды, корона у ее ног — на отказ от жизни при дворе. Она была канонизирована в 1391 году и изображается в искусстве главным образом на протяжении следующих двух столетий. Ее можно видеть в итальянской живописи дающей устав своего ордена монахиням; она может изображаться за письменным столом записывающей то, что диктует ей ангел, или коленопреклоненной перед явившимся ей образом Девы Марии и Младенца.

**Брисеида,** см. ТРОЯНСКАЯ ВОЙНА (1, 2).

**Бруно** (ок. 1033—1101). Основатель ордена картезианцев, родился в Кельне, там же получил образование, учился также в Туре и Реймсе. Из последнего города он спасся бегством от обвинения в симонии, выдвинутого против него архиепископом. С несколькими своими сподвижниками он удалился в уединенное место в горах в окрестностях Гренобля (Гран Шартрёз), где основал первую картезианскую общину. Папой он был призван в Италию и после своего отказа принять архиепископство в Реджо занялся основанием монастырей в области Калабрия. Он был канонизирован в 1623 году и с тех пор изображается в искусстве носящим одежды своего ордена,

характеризующиеся белым наплечником (длинная накидка, свисающая спереди и сзади), завязывающимся по бокам (см. рис. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОДЕЖДЫ). Его руки, как правило, скрещены на груди, а голова склонена в знак смирения. Сцены из жизни Св. Бруно и других членов ордена являются сюжетом нескольких обширных циклов картин. Следующие сюжеты встречаются как самостоятельные.

1. *Смерть Раймона Диокреса.* О теологическом наставнике Бруно говорили, что когда он лежал на смертном одре, он произнес: «По справедливости Божией я осужден!» Эпизод этот стал поворотным в жизни его юного ученика, присутствовавшего при этом. Сцена представляет собою смертный одр, присутствует священник, держащий распятие или совершающий обряд отпевания. Рядом стоят два ученика, один из которых Бруно.

2. *Св. Бруно, молящийся в пустынном месте Гран Шартрёз.* Среди других нескольких сцен, изображающих святого в момент молитвы, его можно видеть, иногда со своими спутниками, в голой скалистой местности среди гор — в месте будущего монастыря.

3. *Св. Бруно отказывается от митры.* Он стоит коленопреклоненный перед папой, которого сопровождают кардиналы (это отказ от кафедры Реджо).

4. *Смерть Св. Бруно.* Он лежит на смертном одре, в окружении монахов, облаченных в рясы его ордена.

**Брут, Луций Юний** (Ливий, 2:4—5; Плутарх, 6:6). Племянник Тарквиния Гордого, руководивший заговором против своего дяди, последовавшим после ПОХИЩЕНИЯ ЛУКРЕЦИИ. Брут был одним из первых римских консулов (должность, установленная после падения Тарквиниев). Два его сына участвовали в тайном заговоре с целью восстановления правления Тарквиния. Заговор был подавлен, они были признаны виновными и приговорены их собственным отцом к смерти. Этот пример римского правосудия в его самой суровой форме являлся сюжетом, который заказывался художникам в XVII веке для росписей дворцов правосудия. Перед Брутом двое молодых людей, они стоят на коленях, и их руки воздеты в мольбе. Брут произносит свой приговор. Присутствующие при этом свидетели взирают на происходящее с ужасом и изумлением (Рембрандт, Утрехтский музей). Брут может быть запечатлен и в следующий момент: он сидит в своем доме, в то время как тела его сыновей вносят на катафалке (Ж.-Л. Давид, Лувр).

**Брюки,** см. ВОЙНА ИЗ-ЗА БРЮК.

**Букефал,** см. АЛЕКСАНДР ВЕЛИКИЙ (1).

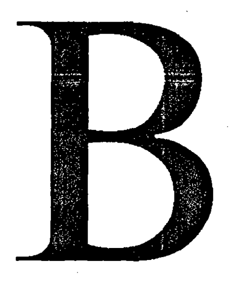
**Бумага.** Лист бумаги, передаваемый женщиной римскому военачальнику, сопровождаемому офицерами, см. КЛЕОПАТРА (2). См. также СВИТОК; ПИСАТЕЛЬ.

**Буря на море Галилейском** (Мф., 8:23—27; Мк., 4:35—41; Лк., 8:22—25). Когда Христос и ученики переплывали море Галилейское, «сделалось великое волнение на море, так что лодка покрылась волнами». Испуганные ученики разбудили Христа, который спал на корме. Несколькими словами он успокоил море и укорил преисполненных страха учеников за их маловерие. Сцена изображает корабль, подбрасываемый могучими волнами. Люди налегают на весла и натягивают паруса. Христос спокойно сидит в самой гуще людей, возможно, он спит. Эта тема приобретает аллегорические обертоны благодаря известной христианской символике, по которой корабль — это Церковь.

**Бутад** (гончар), см. ОТКРЫТИЕ ИСКУССТВА РИСОВАНИЯ.

**Бучченторо** (Букентавр), см. ОБРУЧЕНИЕ С МОРЕМ.

**Бык.** Благодаря своей силе и плодовитости был объектом поклонения в древних религиях. Золотой телец (на алтаре или пьедестале), которому поклонялись израильтяне, — см. МОИСЕЙ (11); такому же поклоняется СОЛОМОН (3). Ахелой в обличии быка мерится силой с ГЕРКУЛЕСОМ (22). Белый бык в море, несущий на себе девушку, — ПОХИЩЕНИЕ ЕВРОПЫ. Женская фигура святой, привязанная к паре быков, — ФЕКЛА. Бычеголовый монстр — Минотавр, побежденный ТЕСЕЕМ. Два огнедышащих быка, стерегущих Золотое Руно, — ЯСОН. Медный бык является атрибутом ЕВСТАФИЯ. См. также ВОЛ; ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ (Телец).



**Вавилон,** см. ВАВИЛОНСКАЯ БАШНЯ.

**Вавилонская башня** (Быт., 11:1—9). Люди изготовили кирпичи, обожгли их и сказали тогда: «Построим себе город и башню высотою до небес». Чтобы усмирить их гордыню, Бог смешал их языки, так что они больше не могли понимать друг друга, и рассеял их по всей земле, таким образом строительство башни не было завершено. Нимрод, этот «сильный зверолов перед Господом», легендарный завоеватель Вавилона во II тысячелетии до н.э., по традиции считается руководившим строительством башни. Она может изображаться либо в виде дороги, поднимающейся по спирали на вершину, либо в виде последовательности ярусов — каждый следующий уже предыдущего. Нимрод порой изображается руководящим рабочими, которые тащат кирпичи и строительный раствор. Идея множества языков выражается посредством изображения представителей различных расовых типов. Источником для создания Вавилонской башни был «зиггурат» — обширное священное сооружение из камня — характерная особенность больших шумерских городов Месопотамии. Лестница в нем вела от земли к храму на вершине, где между богом и жрицей заключался священный брак. (См. также ИАКОВ, 2: *Лестница Иакова.*) Смешение языков, или вавилон (евр. — смешение), должно было отражать те впечатления, которые производили на племена, жившие в пустыне, такие города, как Вавилон с его смешением наций и обычаев.

**Вавилонская блудница,** см. АПОКАЛИПСИС (20).

**Ваза.** Термин, используемый здесь для сосуда, обычно без ручки, в отличие от КУВШИНА, и часто имеющего узкое горло, иногда с крышкой. Она применяется не только для хранения жидкостей. (См. также ФЛАКОН; ЧАШКА; УРНА.) Среди других сосудов она является атрибутом ПАНДОРЫ и ПСИ-

ХЕИ. Ваза или кувшин с притираниями (обычно с крышкой) — атрибут МАРИИ МАГДАЛИНЫ и ИРИНЫ. Аналогичный сосуд может изображаться в руках каждой из жен-мироносиц (СВЯТЫЕ ЖЕНЫ У ГРОБА). Ваза — атрибут персонифицированного Обоняния (одного из ПЯТИ ЧУВСТВ) и — большего размера — НЕМЕЗИДЫ. Ваза, из которой вырываются языки пламени, атрибут МИЛОСЕРДИЯ и Любви небесной (ВЕНЕРА, 1). Ваза — из тех сосудов, в которые израильтяне собирали манну (МОИСЕЙ, 8). Лилия или другой цветок стоит в вазе в сцене БЛАГОВЕЩЕНИЯ.

**Вакханка,** см. БАХУС.

**Валаамова ослица** (Чис., 22:1—35). Прибытие израильтян в Иорданскую долину напугало Валака, царя моавитян, и он послал за Валаамом (одним иностранцем), чтобы тот явился проклясть их. Ангел, невидимый Валаамом, преградил ему путь, чтобы заставить ослицу, на которой он ехал, повернуть обратно. Это привело к ссоре между наездником и его животным, во время которой ослица, подобно животным басни, заговорила человеческим языком. Глаза Валаама тогда открылись, и он узрел ангела, стоящего перед ним с обнаженным мечом. Обращение Валаама при видении ангела считалось прообразом явления Христа апостолу Фоме — потому этот сюжет занял столь важное место в христианском искусстве. Его можно отыскать главным образом в декоративном убранстве романских и готических церквей. В более позднее время он встречается реже.

**Варавва,** см. СУД НАД ХРИСТОМ (4).

**Варвара.** Ранняя христианская святая дева-великомученица; считалось, что она жила в Малой Азии в III веке. Ее житие (на исторических фактах не основанное) датируется приблизительно VII веком; оно пересказывается в «Золотой легенде». Отец Варвары, вельможа-язычник по имени Диоскор, выстроил башню и заточил в нее дочь, чтобы уберечь ее от поклонников. У башни было всего два окна, и Варвара уговорила работников отца, пока он отсутствовал, прорубить третье. Ей также удалось тайно впустить к себе одного пресвитера, переодевшегося доктором, и тот крестил ее в христианскую веру. Когда Диоскор вернулся, она сказала ему, что три окна символизируют Отца, Сына и Святого Духа, который освятил ее душу. Отец впал в гнев, и Варваре пришлось спасаться от него бегством — она укрылась в расселине скалы. Но один пастух предал ее, и отец вытащил ее оттуда за волосы и стал

стегать. Затем он передал ее в руки римских правителей, но она отказалась отречься от своей веры и была предана мучению. Наконец, в тот самый момент, когда ее отец собственноручно совершал казнь мечом, его поразила молния и тело его было испепелено огнем. Особым атрибутом Варвары является ее башня, обычно с тремя окнами. Варвару призывают во спасение от неожиданной смерти в грозу, потому она иногда держит ЧАШУ и гостию — указание на таинство причащения. По той же причине она может держать перо ПАВЛИНА — символ бессмертия. Ее покровительство оружейникам и огнестрельному оружию также происходит от идеи неожиданной смерти, потому ее изображение часто можно увидеть на оружии, в частности, на пушках, иногда вместе с ГЕОРГИЕМ — святым воином. На картинах у ее ног может изображаться ПУШКА. Повествовательные сцены из ее жития включают изображения рабочих, вырубающих третье окно (Варвара наблюдает за их работой); бегство от отца; пастуха, предающего ее (наказанием ему было превращение его овец в саранчу). Но наиболее часто встречающийся сюжет — казнь Варвары, приводимая в исполнение ее отцом. На нем часто ТЮРБАН, и он размахивает ятаганом — популярный образ восточного язычника.

**Варнава,** см. ПАВЕЛ, апостол (5, 6).

**Варфоломей.** Новый Завет упоминает лишь имя этого апостола и ничего не говорит о его деяниях. «Золотая легенда» повествует о его миссионерском путешествии в Индию и о его мученической смерти в Армении, где с него живого была содрана кожа. Обычно он изображается темноволосым, бородатым, средних лет. Его неизменный атрибут — нож, которым он был скальпирован. Нередко кожа, которую с него содрали, висит у него через руку, или он сам держит ее в руке, как это изображено на фреске «Страшный Суд» в Сикстинской капелле (считается, что это автопортрет Микеланджело). Его обычная надпись — фраза из Апостольского символа веры: «Credo in Spiritum Sanctum» [лат. — «Верую в Духа Святого»]. Типичные повествовательные сюжеты из ренессансного искусства показывают его проповедующим, изгоняющим демонов, крестящим; его насильно волокут к властям за отказ поклоняться идолам. Наиболее часто встречающаяся сцена — производящее ужас сдирание кожи. Художники порой следуют образцу эллинистической скульптуры из Пергама, демонстрирующему сдирание кожи с Марсия (АПОЛЛОН, 4).

**Введение во Храм Девы Марии.** «Золотая легенда» XIII века, которая рассказывает о детстве Девы Марии, опираясь на свидетельства, имеющиеся в ранней новозаветной апокрифической литературе, повествует о том, что «когда ей исполнилось три года и она перестала быть грудным ребенком, ее взяли в Храм с жертвоприношениями. И было у Храма пятнадцать ступеней, или степеней восшествия, потому что Храм был высоко поставлен по числу пятнадцати степенных псалмов... И когда Дева Мария оказалась на самой верхней ступени, поднявшись туда без всякой помощи, как если бы она была совершеннолетней, и когда родители ее принесли свои жертвы, оставили они дочь в Храме с другими девицами. И каждый день Деву Марию посещали ангелы...» Этот сюжет встречается в западном христианском искусстве с XIV века (редко раньше) либо в виде отдельной сцены, либо как часть цикла сцен из жизни Девы Марии. Девочка изображается взбирающейся по ступеням Храма (не всегда числом пятнадцать), направляясь к первосвященнику Захарии, который ожидает ее наверху. Обычно она изображается старше трехлетнего возраста. Старый Иоаким, ее отец, и ее мать Анна стоят у подножия лестницы вместе с любопытствующими, или следуют позади нее, или (противореча тексту) помогают ей взобраться. Контрреформаторская живопись добавляет религиозную ауру к этому в основном повествовательному сюжету, изображая ребенка стоящим на коленях перед первосвященником и ангелов, витающих вверху, возможно, размахивающих кадилами. Эта тема иллюстрирует не просто выполнение требований иудейского закона, касающихся всякого первенца (см. ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ГОСПОДА В ХРАМЕ), которые во всяком случае совершались в раннем младенчестве, но имеет значение как видимый символ посвящения Девы Марии в качестве «избранного сосуда» воплощения Христа. Пятнадцать «степенных псалмов» (Пс. 120—134 [в православной Библии — Пс. 119—133]), известные как Псалмы Восхождения или иначе именуемые «Малая Псалтирь паломников», могли некогда составлять отдельную группу. Их пели иудейские паломники, когда совершали каждые три года свои празднества, приходя в Иерусалим, или они пелись каждый на своей — одной из пятнадцати — ступени, которые, согласно Иосифу Флавию, отделяли двор женщин от двора мужчин в Храме.

**Вдохновение.** Священное писание вдохновлено ангелом, парящим около писателя (как, например, в случае со Св. МАР-

КОМ), или ГОЛУБЕМ, который летает над ухом: ГРИГОРИЙ ВЕЛИКИЙ и несколько других. Голубь может также вдохновлять проповедника. Источником вдохновения в античную эпоху были МУЗЫ. Вдохновение приносило, в частности, их молоко. Вергилий обращается к Данте и говорит о поэтах, пребывающих в Чистилище («Чистилище», 22:101): «Мы с тем греком (Гомером), которого прежде всего музы вскормили грудью» [в пер. М. Лозинского: «(...) грек [Гомер. — *А.М.*], вспоенный Каменами [древнеиталийские нимфы, отождествленные в III веке до н.э. с музами. — *А.М.*], щедрее остальных»]. Персонифицированная Поэзия, согласно «Иконологии» Рипы, должна изображаться с полными грудями, чтобы демонстрировать обилие идей, ожидающих своего выражения. Аллегория вдохновения, хорошо известная в ренессансной и барочной живописи, представляет Музу, выжимающую струю молока из своей груди на книжную страницу или на музыкальный инструмент. В чуде лактации (БЕРНАРД, 2) заключена аналогичная идея.

**Ведро.** Атрибут святого воина ФЛОРИАНА, который может лить из него воду на горящий дом.

**Века человечества**. В начале своих «Метаморфоз» Овидий описывает, как вслед за сотворением мира последовательно сменились четыре века — Золотой, Серебряный, Бронзовый и Железный. Первый был земным раем, своего рода Едемским садом или Аркадией, но каждый последующий приносил с собою все больше и больше тревог и страданий человечеству. Гесиод, древнегреческий поэт, описывает пятый — Героический — век, наступивший после бронзового и предшествовавший Железному. Эта тема иллюстрировалась либо отдельными картинами, либо циклами; при этом художники как правило, ограничивались изображением трех веков — Золотого, Серебряного и Железного (Бронзовый пропускался).

1. *Золотой век*. Человек пребывал в состоянии первозданной невинности — в гармонии с соплеменниками и животными. Он обходился без всяких орудий и средств возделывания земли, и природа удовлетворяла его простые потребности. Питался он ягодами; желудями и медом, который он добывал из каменного дуба. Правил тогда Сатурн, древнеримский бог земледелия. На картинах мы видим пейзаж с деревьями, реками и горами вдалеке. Мужчины и женщины все вместе пребывают в игре и наслаждении — они срывают плоды, нежатся на траве среди прирученных животных. Они едят и

пьют, используя для этого черепашьи панцири, служащие им чашками и тарелками.

2. *Серебряный век.* Вечная весна прошла, и человек вынужден был выстроить себе примитивное жилище для защиты от дождя и холода и обучиться орудовать плугом и сеять. Теперь он научился различать хорошее и плохое. Над пейзажем, где люди заняты земледелием, парит женская фигура СПРАВЕДЛИВОСТИ с мечом и весами.

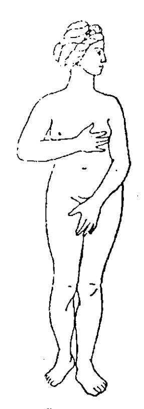
3. *Железный век.* Овидий поместил Железный век до потопа, но для Гесиода, который сам был беотийским крестьянином, трудившимся в поте лица своего, это был «день нынешний», полный страданий, если не сказать алчности и злости его соплеменников. Гесиод пишет о железе, которое было открыто «во вред человеку» (1:68). Сцена показывает воинов, нападающих на беззащитных женщин и детей или намеревающихся убить фигуру, увенчанную ЛАВРОВЫМ венком, олицетворяющую знание и искусства. Другой воин грабит храм и бежит с награбленной церковной утварью. На заднем плане горящий город.

В XVII—XVIII веках художники придерживались «Иконологии» — словаря Чезаре Рипы (1593), излагавшего мифологические сюжеты и представлявшего четыре века в образе женских фигур с устоявшимися атрибутами: Золотой век — коронованная цветами, держащая улий и оливковую ветвь; Серебряный — с плужным лемехом и охапкой колосьев; Бронзовый — размахивающая копьем; Железный — несущая различное вооружение и щит с человекоголовой змеей (символом лживости).

**Велизарий** (ок. 505—565). Знаменитый полководец византийского императора Юстиниана. Вершиной его военной карьеры было освобождение большой территории Италии от готов. Впоследствии фортуна от него отвернулась — он был обвинен в заговоре против императора и заточен в тюрьму, лишенный всех своих наград. Позже его невиновность была доказана. Историки нашего времени отвергают легенду о том, что он, старый, истощенный, слепой и никому не известный, должен был скитаться по улицам Константинополя, выпрашивая милостыню. Именно таким он обычно изображается в живописи — с нищенской сумой, в тот самый момент, когда его вдруг узнает проходивший мимо солдат. Как пример эфемерности земной славы эта тема привлекала итальянских и североевропейских художников XVII—XVIII веков (Жак-Луи Давид, музей Викар, Лилль).

**Великан.** Голиаф, убит и обезглавлен ДАВИДОМ (4); с младенцем у себя на плечах — ХРИСТОФОР; с юношей на плечах — ОРИОН; одноглазый великан — ПОЛИФЕМ. ГЕРКУЛЕС убил великанов Какуса (15) и Антея (16). См. также БИТВА БОГОВ И ГИГАНТОВ.

**Венера.** Римская богиня, отождествляемая с греческой Афродитой, богиней любви и плодородия, от которой происходят хорошо известные характерные особенности Венеры; она мать КУПИДОНА; ее спутницами являются ТРИ ГРАЦИИ. Среди ее многочисленных атрибутов следующие: пара ГОЛУБЕЙ или ЛЕБЕДЕЙ (и те и другие могут везти ее колесницу), створка РАКОВИНЫ, ДЕЛЬФИНЫ (и то и другое напоминает о ее рождении из моря), ее волшебный ПОЯС, горящий ФАКЕЛ (оба разжигают любовь), пламенное СЕРДЦЕ. Красная роза (орошенная ее кровью) и МИРТ (вечно зеленый, подобно любви) — священные для нее растения. Венера часто просто синоним обнаженной женской натуры в искусстве, не содержащий мифологического или символического значения, за исключением нескольких обусловленных традицией атрибутов, таких, как зеркало (в «Туалете Венеры») или голубь. Такие изображения Венеры часто имеют сходство с женой или возлюбленной художника или его патрона. Обнаженная Венера может принимать большое число канонизированных поз — стоя или лежа. Некоторые фигуры стоящей Венеры возникли в античной религиозной скульптуре, например, *Venus Pudica* [лат. — Венера Целомудренная], которая стоит примерно так, как изобразил Боттичелли в «Рождении Венеры», — со слегка согнутой одной рукой, прикрывающая ладонью лоно, в то время как другая рука закрывает грудь (см. также ПИГМАЛИОН). Типичная поза «лежащей Венеры» возникла в творчестве Джорджоне и вскоре утвердилась в качестве модели для более поздних художников.



*Венера Целомудренная*

1. *Любовь небесная и Любовь земная.* Идея двух Венер-сестер, представляющих два рода любви, была выражена флорентийскими гуманистами XV века. Она была сформулирована Платоном в диалоге о природе любви «Пир» (180 и далее). Небесная Венера символизировала любовь, которая возбуждалась размышлениями о вечном и божественном, Земная Венера представляла красоту, созданную в материальном мире, а

также принцип продолжения рода человеческого. Для гуманистов обе они были добродетельными — *Venus Vulgaris* [лат. — Венера Земная] считалась ступенью к *Venus Coelestis* [лат. — Венера Небесная]. В искусстве их можно различить по их убранству. Земная Венера богато одета, украшена драгоценными камнями — символами земной суетности; Небесная Венера обнаженная и иногда держит ВАЗУ, в которой горит священное пламя божественной любви. Для Ренессанса обнаженность значила чистоту и невинность. Две рядом стоящие женские фигуры в средневековом искусстве — одна обнаженная, другая в убранстве — олицетворяют контрастные идеи, такие, как Старая Ева и Новая (Но́вая — это Дева Мария), или Истина и Милосердие (см. ИСТИНА). (См. также НАГОТА.)

2. *«Sine Baccho et Cerere friget Venus»* [лат. — «Без Вакха и Цереры в Венере жару нет»] — *Венера, Бахус и Церера.* Фраза — цитата из римского комедиографа Теренция («Евнух», 732), — означающая, что любовь остывает без вина и застолья. Эта тема была популярна в XVII веке, особенно у фламандских художников, подражавших в ее трактовке Рубенсу. К непринужденно лежащей Венере приближаются Церера, предлагая ей рог изобилия, полный плодов, и Бахус с виноградными гроздями и чашей вина.

3. *Триумф Венеры.* Венера торжественно восседает в своей колеснице, которую везут голуби (обычно два или четыре) или лебеди. Ее может сопровождать Купидон, летящий рядом. Когда карету везут лебеди, она может нестись по воде. Эта тема встречается в итальянской живописи XV — начала XVI века — в ту эпоху, когда в итальянских городах были популярны процессии, которые устраивались как триумфы языческих божеств (см. ТРИУМФ).

4. *Туалет Венеры.* Название для типичной полулежащей обнаженной женской фигуры, или «лежащей Венеры», которая появилась в венецианской живописи конца XV — начала XVI века. Она лежит на ложе, а Купидон держит перед ней зеркало, и, возможно, три грации украшают ее.

### *Мифологические сюжеты*

5. *Венера и Адонис.* История, которая привлекала не только художников, но и поэтов, в том числе Шекспира, повествует о том, что Адонис был плодом кровосмесительной любви царя Кинира Пафосского (на Кипре) и его дочери Мирры (см.

АДОНИС, РОЖДЕНИЕ А.), красота которой вошла в поговорку. Венера воспылала к нему безнадежной страстью, что явилось результатом случайной царапины от стрелы Купидона («Мет.», 10:524—559). Однажды на охоте случилось то, чего всегда боялась Венера, — Адонис был убит вепрем («Мет.», 10:708—739). Несясь поднебесьем на своей колеснице, Венера услышала стоны умирающего Адониса и спустилась к нему, но было поздно. На том месте, где кровь Адониса пролилась на землю, выросли анемоны (см. ФЛОРА). Художники изображают две сцены: (а) Адонис, с копьем в руке и сворой охотничьих собак, нетерпеливо уходит, в то время как Венера умоляюще старается удержать его. Но все ее старания тщетны: Купидон (на заднем плане) дремлет под деревом, возможно, держа потухший факел, указывающий на отсутствие любви Адониса. (б) В лесу скорбящая Венера склоняется над мертвым телом своего возлюбленного, заботясь о нем или проливая из урны нектар, который заставил его кровь оплодотворить землю. Ей помогает Купидон. На земле лежит охотничий рог, а поблизости может стоять колесница Венеры. Миф о смерти Адониса составлял часть ежегодных ритуалов плодородия, общих для древних цивилизаций Ближнего Востока. В некоторых культах разбрызгивание жертвенной крови считалось актом оплодотворения земли. Античный образ богини-матери с умирающим на ее руках сыном мог быть первоначальным образцом для образа PIETÀ.

6. *Венера и роза.* Роза, священный для Венеры цветок, изначально была белой, но, согласно одному традиционному представлению, в тот момент, когда Венера спешила на помощь умирающему Адонису, колючка впилась ей в ногу и капли крови упали на белые лепестки, обагрив их. Обычно Венера изображается сидящей, она пытается извлечь из ноги занозу; ей помогает Купидон.

7. *Рождение Венеры.* Согласно древнейшему греческому поэту Гесиоду («Теогония», 188—200), Венера родилась из моря — из пены, которую произвели гениталии оскопленного Урана (см. САТУРН, 1), выброшенные в воду Кроном. Она плывет к берегу в раскрытой раковине, подгоняемой мягким дуновением ветра, и наконец причаливает на Пафосе (на Кипре) — одном из главных мест почитания ее культа в античности. Ее греческое имя Афродита, возможно, происходит от *aphros*, что значит «пена». Тип *Venus Anadyomene* [лат. — Венера, выходящая из воды], изображающий ее стоящей и выжимающей воду

из волос, впервые встречается в античной скульптуре; он считается происходящим от одной утерянной работы Апеллеса.

8. *Венера и Марс.* Этот сюжет имеет две формы. (а) Миф, как он изложен Гомером в «Одиссее» (8:266—365) и Овидием («Мет.», 4:171—189); наиболее часто он встречается во французской живописи XVIII века. Венера, жена Вулкана, этого хромого кузнеца богов, влюбилась в Марса, бога войны, и возлегла с ним в его дворце. Бог-солнце Гелиос на следующее утро стал свидетелем ее неверности и сообщил об этом мужу. Вулкан был разгневан и выковал тончайшую невидимую сеть, которую он прикрепил к ложу любовников. Когда в следующий раз они отдались друг другу, она их опутала, не давая им возможности шевельнуться. Так Вулкан захватил их в самый момент измены Венеры. Он призвал других богов стать свидетелями этого позорного зрелища. Меркурий при этом бестактно заметил: «Только бы мне тут лежать с золотой Афродитою рядом!» (б) Аллегория Красоты и Мужества, или победы Любви над Враждой. Венера и Марс полулежат вместе, обычно в пасторальной обстановке и иногда под пологом канапе. Марса может охватить сон, и его голова откинута назад, он спит. Маленькие амуры играют с его доспехами и оружием, которые Марс положил рядом. В эпоху Ренессанса этот сюжет иногда избирался для картин, создававшихся по случаю помолвки — две фигуры изображались имеющими портретное сходство с помолвленными.

9. *Венера и Анхиз* (Феокрит, 1:105—107; Гигин, 94). Венера влюбилась в Анхиза, троянского пастуха с горы Ида. Переодевшись простой смертной, она пришла к нему, украшенная драгоценными камнями и умащенная благовониями, и легла с ним. От этого союза родился Эней, легендарный прародитель римлян, — отсюда такое значение этой темы. Венера сидит на постели под балдахином рядом с Анхизом, который в этот момент снимает с ее ног сандалии. Обычно присутствует Купидон. Изображение может включать слова «Genus unde Latinum» [лат. — «Откуда пошла латинская раса»]. См. также ЭНЕЙ; АТАЛАНТА И ГИППОМЕН; ПИР БОГОВ; КУПИДОН; СУД ПАРИСА; МАРС; ПУТТО (*Venus Verticordia* [лат. — Венера, обращающая сердца]); САТИР; ВУЛКАН (2).

**Венок** (венец), см. КОРОНА.

**Вепрь.** Атрибут персонифицированного РАСПУТСТВА; его попирает ногами ЦЕЛОМУДРИЕ. Эриманфский вепрь был пой-

ман в сеть ГЕРКУЛЕСОМ (4). Вепрь в загоне, окруженный охотниками, — МЕЛЕАГР. См. также ЧЕТЫРЕ ТЕМПЕРАМЕНТА.

**Вера** (*лат. — Fides*). Вместе с НАДЕЖДОЙ и Любовью (МИЛОСЕРДИЕМ) — одна из трех «теологических добродетелей» (см. ДОБРОДЕТЕЛИ И ПОРОКИ). Как и они, она предстает в облике женщины с характерными для нее атрибутами. Обычно Вера изображается в группе из этих трех добродетелей. В готическом искусстве она занимает почетное место по правую руку Христа и держит КРЕСТ и ЧАШУ, атрибуты, которые изображаются у нее и позже. У нее может быть КУПЕЛЬ в качестве напоминания о ритуале посвящения в христианскую веру. Ей противостоит порок Идолопоклонство, изображаемый в облике мужчины, поклоняющегося обезьяне — символу язычества в средневековье; или — в эпоху Возрождения — в виде мужчины с веревкой, один конец которой завязан у него на шее, а другой привязан к идолу. В искусстве Контрреформации Вера может держать раскрытую книгу, на которой лежит крест — указание на то, что это Священное Писание. Нога Веры стоит на каменном блоке (КУБ) — ее неколебимом основании. Иногда она держит СВЕЧУ (свет веры) — атрибут, такой же, как и у Милосердия (Любви). ШЛЕМ защищает ее от нападок еретиков. Рукой она касается своей груди — характерный для нее жест.

**Верблюд.** Атрибут персонифицированной Азии (одной из ЧЕТЫРЕХ ЧАСТЕЙ СВЕТА); также (в средневековье) — ПОСЛУШАНИЯ. Верблюд фигурирует особенно часто в темах из Ветхого Завета, как, в частности, в сюжетах: ИОСИФ, сын Иакова (1); РЕВЕККА У КОЛОДЦА; исход из Египта (МОИСЕЙ, 6); также в ПОКЛОНЕНИИ ВОЛХВОВ.

**Вергилий, Положение В.** Популярная средневековая басня, пересказанная Боккаччо, о любви поэта Вергилия к дочери римского императора. Но принцесса надсмеялась над ним и решила сыграть с ним шутку. Ее апартаменты находились на самом верху высокой башни, и так было устроено, что Вергилий должен был подняться к ее окну в корзине. Но на полпути к цели она оставила его висеть в воздухе, выставив на посмешище населению. Он отомстил, использовав колдовство, — погрузил город на несколько дней во мрак, во время которого единственным способом зажечь светильник было поднести его к обнаженному телу девушки. Эта аллегория войны полов обнаруживается главным образом в искусстве

итальянского Ренессанса, особенно на гравюрах и флорентийских подносах (*desco da parto,* использовавшихся для принесения еды для рожениц). Обычно изображается только первая часть истории — пример господства женщины над мужчиной. Она встречается в соединении с сюжетами: АРИСТОТЕЛЬ И КАМПАСПА; ГЕРКУЛЕС (17) и Омфала; САМСОН (4) и Далила — все они выражают ту же идею.

**Веревка.** Христос был связан солдатами, которые арестовали его (Ин., 18:12), посему веревка стала одним из христианских символов ПРЕДАТЕЛЬСТВА. Иногда он изображается ведомым на веревке по ПУТИ НА ГОЛГОФУ. Согласно средневековой традиции, ИУДА ИСКАРИОТ умер, повесившись на веревке. Повесившаяся женщина была в средневековье олицетворением отчаяния (см. НАДЕЖДА). Веревка вокруг шеи является эмблемой раскаявшегося грешника, как в случае с КАРЛО БОРРОМЕО. Мученик с веревкой на шее, которого тащат по улицам, — см. МАРК (3). Веревка является атрибутом АНДРЕЯ (апостола), который был привязан (не пригвожден) к кресту. НЕМЕЗИДА держит веревку и вазу. Гордиев узел, связывавший колесницу, был разрублен АЛЕКСАНДРОМ ВЕЛИКИМ (3). Постель, опускаемая через крышу на веревках, — см. РАССЛАБЛЕННЫЙ, ИСЦЕЛЕНИЕ Р. См. также ПОЯС; УЗЕЛ.

**Веретено.** Атрибут Лахесис (одной из ТРЕХ МОЙР), которая прядет нить человеческой жизни.

*Веретено*

**Верность.** Персонифицированная, она символизирует светские аспекты веры или доверие господина слуге. Поэтому в одной руке Верность держит золотую печать, а в другой КЛЮЧ. Ее может сопровождать СОБАКА (еще со времен античности символ преданности).

**Вероника.** Женщина, которая, согласно легенде, вышла из толпы и взяла свою вуаль (или льняной платок) и вытерла пот с лица Христа, когда он нес свой крест на Голгофу. Его лик чудесным образом запечатлелся на платке. (См. ПУТЬ НА ГОЛГОФУ.) Предполагаемый платок (лат. — *sudarium*) хранится как святая реликвия в соборе Св. Петра в Риме. Вероника, чье имя означает «истинный образ» (лат. — *vera icon*), когда она предстает в религиозно-портретном изображении, протягивает этот плат, на котором запечатлён лик Христа, иногда увенчанный терновым венцом. На ней может быть тюрбан — аллюзия на ее восточное происхождение. Иногда Вероника стоит между

Св. Петром и Павлом, святыми покровителями Рима. Плат могут нести два ангела.

**Вертумн** (или Вортумн) **и Помона** («Мет.», 14:623—697 и 767—771). Итальянские бог и богиня, защитники садов, фруктовых деревьев и созревших плодов. Вертумн пытался добиться расположения Помоны, всякий раз принимая разное обличье: то жнеца, то пастуха и так далее, но все было напрасно. Наконец он предстал перед ней в виде старухи и стал просить за себя. Когда и это оказалось бесполезным, он неожиданно явил ей себя в истинном виде — юным богом во всей своей красе — и Помона была сражена. Эта тема была популярна у нидерландских художников XVII века. Обычная сцена демонстрирует старуху, с серьезным видом склонившуюся над обнаженной богиней, ее рука может лежать на плече девушки. Иногда Вертумн изображается в виде молодого бога. Помона, как правило, сидит под деревом с корзиной фруктов или РОГОМ ИЗОБИЛИЯ. У нее часто может быть нож для подрезания деревьев. У дерева могут быть усики виноградных лоз, которые растут вверх по стволу — один из способов, каким, согласно Овидию, культивировался виноград. Но он метафорически расширяет эту идею: дерево является верным мужем, на которого может положиться жена. На картине это символизирует чувства Вертумна к Помоне.

**Весло.** Второстепенный атрибут бога реки, см. УРНА; иногда ЮЛИАНА ГОСПИТАЛИТА.

**Весна,** персонифицированная, см. ФЛОРА; ЧЕТЫРЕ ВРЕМЕНИ ГОДА.

**Весталка.** Жрица храма Весты (греч. — Гестии), римской богини огня, который горит в очаге. Одной из обязанностей весталки было хранить алтарный огонь в храме и следить, чтобы он никогда не гас; иногда весталки изображаются бросающими в него хворост. Они присягали блюсти строжайший обет целомудрия; нарушение обета каралось погребением заживо — сюжет, который также иногда изображался. Две весталки особенно известны по легенде — ТУККИЯ и КЛАВДИЯ. Обе они были обвинены в прелюбодеянии и обе доказали — поразному — свою невинность, совершив чудеса. Св. Августин относился к ним с пренебрежением, поскольку они были язычницами; средневековая Церковь, однако, считала их прообразом Девы Марии, и это отчасти объясняет их присутствие в искусстве.

**Весы** (знак Зодиака), см. ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ.

**Весы.** Символ вершимого суда, они использовались для взвешивания добрых и злых, праведников и грешников. Еще в римские времена меч и весы были атрибутами СПРАВЕДЛИВОСТИ. У архангела МИХАИЛА были весы, чтобы взвешивать души людей — роль, которую в античности исполнял Меркурий. Логика (одно из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ) взвешивает на своих весах истинное и ложное. УДОБНЫЙ СЛУЧАЙ балансирует своими весами на острие лезвия. Весы держит один из четырех всадников АПОКАЛИПСИСА (5). Они являются атрибутом молодого Мавра, ученика БЕНЕДИКТА. В качестве знака Зодиака они ассоциируются с сентябрем (одним из ДВЕНАДЦАТИ МЕСЯЦЕВ). Меч, брошенный на чашу весов воином, см. БРЕНН.

**Ветвь.** Атрибут ИСАЙИ; расцветшая ветвь — Логики (одного из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ). Женщины, их руки сплетаются в ветви — см. АДОНИС, РОЖДЕНИЕ А.; АПОЛЛОН (9); ЦЕЛОМУДРИЕ; ФАЭТОН. См. также ОЛИВА; ПАЛЬМА.

**Ветры.** В античности считались божествами, которые контролировали судьбы мореплавателей. Потому их умилостивливали жертвоприношениями (см. ИФИГЕНИЯ). Их было четыре («Мет.», 1:52—68). Их хозяином был бог ЭОЛ, который хранил их запертыми в пещере. В средневековом и ренессансном искусстве ветры условно изображались в виде одних лишь голов — без туловищ, их щеки надуты, и они что есть силы дуют. В более поздней итальянской живописи они могут дуть в рог или раковину. Два из них, в частности, персонифицированы индивидуально: мягкий западный ветер, или Зефир, муж ФЛОРЫ, и холодный, северный — старый БОРЕЙ. Одна голова бога-ветра, разгоняющего облака, является эмблемой (*impresa*) Рануччо Фарнезе, герцога Пармского (1569—1622) с девизом «Pellit et attrahit» [лат. — «Он отгоняет (зло) и притягивает (добро)]. (Вилла Фарнезе, Рим.) См. также ПАРУС.

**Ветряная мельница.** Рыцарь, с копьем бросающийся на ветряную мельницу, возможно, падающий при этом с лошади, — ДОН КИХОТ (3). Юноши и девушки, играющие с игрушечными ветряными мельницами, — аллегория Воздуха (одного из ЧЕТЫРЕХ ЭЛЕМЕНТОВ).

**Взятие Магдалины на небо,** см. МАРИЯ МАГДАЛИНА (5).

**Взятие Христа под стражу,** см. ПРЕДАТЕЛЬСТВО.

**Видение Девы Марии,** см. ДЕВА МАРИЯ (введение).

**Видение нечистых животных,** см. ПЕТР, апостол (9).

**Викентий Сарагосский.** Испанский мученик. Он стал диаконом при Св. Валерии, епископе Сарагоссы, и умер в Валенсии ок. 304 года, в эпоху гонений на христиан императора Диоклетиана. О его различных испытаниях — вероятно, заимствованных из житий других мучеников — рассказал испанский религиозный поэт IV века Пруденций. С ранних времен он был широко почитаем, и ему посвящено бесчисленное количество церквей в Испании и Франции. Он является святым покровителем виноградарей. Викентий изображается молодым человеком и, подобно ЛАВРЕНТИЮ и СТЕФАНУ, облачен в диаконский далматик. (См. рис. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОДЕЖДЫ.) Иногда трудно отличить его от Лаврентия, поскольку у него также РЕШЕТКА ДЛЯ ПЫТКИ ОГНЕМ — инструмент его мученичества. ВОРОН намекает на птицу, которая пришла защитить его, когда он был брошен к диким зверям; ЖЕРНОВ мельничный — на привязанное к его телу грузило, когда, мертвое, оно было брошено в море; ветвь ВИНОГРАДА — на его покровительство виноградарям.

**Вино** и хлеб вместе являются евхаристическими элементами (см. ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ; МЕССА) и могут быть представлены символически в виде стакана или кувшина вина и буханки хлеба, как это имеет место в УЖИНЕ В ЕММАУСЕ или НАТЮРМОРТЕ. Античным богом вина был БАХУС. Его празднества — вакханалии — были сценами пьяного веселья (см. АНДРИАНЫ). Вино, выливающееся из разбитого стакана, — атрибут БЕНЕДИКТА. См. также ВИНОГРАД, ВИНОГРАДНАЯ ЛОЗА; ТРАПЕЗА.

**Виноград,** в христианском искусстве символ евхаристического вина и потому крови Христа, особенно с колосьями зерна (см. ДЕВА МАРИЯ, 13; НАТЮРМОРТ). Атрибут ВИКЕНТИЯ САРАГОССКОГО. Кисть винограда, свисающая с жерди, горизонтально лежащей на плечах двух мужчин, — ВИНОТОЧИЛО, МИСТИЧЕСКОЕ В. В светском искусстве гроздья винограда являются атрибутом БАХУСА (бога вина) и персонификации Осени (одного из ЧЕТЫРЕХ ВРЕМЕН ГОДА). Сцены сбора винограда относятся к сентябрю (одному из ДВЕНАДЦАТИ МЕСЯЦЕВ). См. также ВИНО.

**Виноградная лоза.** Общепринятый символ Христа и христианской веры, основанный на библейской метафоре, в частности, в притче Христа о виноградной лозе: «Я есмь истинная виноградная лоза...» (Ин., 15:1—17). О виноградной лозе как символе Евхаристии — см. ВИНОГРАД. Виноградная лоза постоян-

но использовалась в качестве декоративного мотива в религиозном искусстве и архитектуре. Ее можно найти на древних христианских саркофагах, на фресках в римских катакомбах, на византийских мозаиках и средневековых витражах и каменной скульптуре. Опьяненный НОЙ (4) изображается сидящим голым в виноградной беседке. У античного бога вина БАХУСА корона из виноградных листьев и гроздей; его спутник — толстый пьяный Силен — аналогичным образом украшен гирляндами из виноградных лоз. Виноградная лоза — атрибут персонификаций Осени (одного из ЧЕТЫРЕХ ВРЕМЕН ГОДА) и ЧРЕВОУГОДИЯ.

**Виноточило** (виноградный пресс), **Мистическое В.** Св. Августин метафорически уподобил Христа виноградной грозди из Земли Обетованной, брошенной в виноточило. Он намекал на две цитаты из Ветхого Завета: два человека, посланные Моисеем высмотреть землю Ханаанскую, которые «срезали там виноградную ветвь с одною кистью ягод и понесли ее на шесте двое» (Чис., 13:17—29), и на эпизод из Исайи (63:1—6), описывающий мстительного Бога Израиля, топчущего угнетателей в точиле своего гнева. Мистическое виноточило находит свое выражение в особенности во французских витражах XVI века, где Христос стоит коленопреклоненный под прессом, подточилье (резервуар, куда сливается сок давленого винограда) готово принять его кровь. Или кровь уже льется и собирается в бочки. Крест может быть трансформирован в пресс (лат. — *stipes*) или вертикальный столб со спиральной нарезкой. Таким образом этот сюжет в буквальном виде представлял католическую доктрину «Реального Присутствия [Господа]» в Евхаристии. Тема виноградной грозди, несомой на шесте, имеет свое место в христианском искусстве как прообраз Христа на кресте. Два соглядатая Моисея несут шест, лежащий у них на плечах, с него свисает гигантская гроздь винограда. Пуссен (Лувр) использовал этот мотив, чтобы изобразить Осень (одно из ЧЕТЫРЕХ ВРЕМЕН ГОДА).

**Винцент де Поль** (Винцент Деполь) (ок. 1580—1660). Французский священник, происходивший из бедной крестьянской семьи, посвятивший свою жизнь облегчению участи бедных. Он основал конгрегацию Миссии священников и сестер милосердия [лазаристы], миссионерские организации которой широко работают по сей день во всем мире. Его изображения встречаются главным образом во французском искусстве, где он предстает облаченным в плащ священника Миссии с

поясом, на котором завязаны узлы, и в черной рясе. На руках он держит младенца; перед ним, возможно, на коленях стоит сестра милосердия.

**Виола.** Смычковый инструмент, широко употреблявшийся в XV—XVIII веках; он происходит от средневекового фиделя и является предшественником современной скрипки. На самой малой из виол — лире да браччо — играли примерно так, как на скрипке, и для нее характерны покатые «плечи» и резонаторы на деке, по форме напоминающие латинскую букву «С». «Талия» у виолы бывает по-разному очерченная, порой довольно ярко выраженная. Трость смычка выгнута. Виола большого размера — виола да гамба — имела аналогичные черты, ее держали наподобие виолончели. В ренессансной живописи виолы того и другого вида (чаще — да браччо) являются атрибутом нескольких МУЗ, в первую очередь Терпсихоры (танец и пение), а также персонифицированной Музыки (одного из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ). На небольшом инструменте играют в своих концертах ангелы. Лиру ОРФЕЯ, АПОЛЛОНА и АРИОНА может заменять какая-либо из виол, например, лира да браччо — ренессансный инструмент виольного семейства, имеющий характерную колковую коробку, увенчанную резной фигуркой человеческой головки. Седобородый мудрец, увенчанный лавровым венком и играющий на виоле, — ГОМЕР. См. рис. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ.

**Виргиния** (Ливий, 3:44—58; Валерий Максим, 6:1). Злодейское преступление коррумпированного судьи — эпизод в легендарной истории Древнего Рима. Аппий Клавдий, децемвир, один из коллегии десяти законодателей, деятельность которой относится к V веку до н.э., воспылал тайной страстью к дочери уважаемого центуриона. Он задумал хитростью овладеть ею и сговорился с одним из тех, кто от него зависел, что тот заявит, будто девушка эта ранее была рабыней, и приведет обвиняемую к Аппию, который вынесет приговор в пользу своего сообщника. Но прежде чем ее увели, явившийся отец девушки схватил в лавке мясника нож и заколол ее. Эта тема встречается в итальянской живописи Ренессанса и барокко. Аппий сидит на судейском месте. Перед ним центурион, готовый убить свою дочь. Сообщника Аппия можно узнать в толпе присутствующих воинов и женщин.

**Вирсавия,** см. ДАВИД (7).

**Вифезда, Купальня В.**, см. РАССЛАБЛЕННЫЙ, ИСЦЕЛЕНИЕ Р.; КРЕСТ ГОСПОДЕНЬ, ИСТОРИЯ К. Г.

**Вишня.** «Райский фрукт», который держит в руках Младенец Христос, — ДЕВА МАРИЯ (13).

**Влюбленные.** Пара влюбленных, она вырезает его имя на дереве — АНДЖЕЛИКА (3) (и Медор); он вырезает ее имя — ПАРИС (и Энона); он спит, она наблюдает за ним или обнимает его — ДИАНА (6) (и Эндимион); то же самое, но она держит лампу над ним — КУПИДОН (6) (и Психея); они читают (по одной книге) или обнимаются (книга выпала) — ПАОЛО И ФРАНЧЕСКА; он склоняется обессиленный, она поддерживает его, держа ветку зелени, — АНДЖЕЛИКА (3); на фоне деревенского пейзажа, приближаются воины — ГРАНИДА И ДАЙФИЛО; на цветочной поляне, она разбрасывает цветы из рога изобилия — ФЛОРА (1) (и Зефир); в саду, он держит зеркало — РИНАЛЬДО И АРМИДА (4); она держит флейту Пана (сиринкс) — ДАФНИС И ХЛОЯ; в морской стихии, с тритонами, нереидами и одноглазым великаном — ГАЛАТЕЯ (и Акид); в спальне, он пастух, она иногда облачена в роскошные одежды и украшена драгоценностями — ВЕНЕРА (9) (и Анхиз); та же обстановка, он, возможно, с лирой — ЕЛЕНА ТРОЯНСКАЯ (и Парис); то же окружение, за ними наблюдает любопытная женщина, которую жезл Меркурия превращает в камень, — МЕРКУРИЙ (2) (и Герса); в сетях, рядом оружие, на это взирают боги — ВЕНЕРА (8) (и Марс); или Венера и Марс полулежат, он, возможно, спит, амуры играют с его доспехами и оружием; объятия, за которыми наблюдают боги, рядом павлин — ИКСИОН (и «Юнона»); в купальне, он отвергает ее объятия — ГЕРМАФРОДИТ; он (охотник) отвергает ее — ВЕНЕРА (5) (и Адонис); в спальне, она срывает с него тунику или плащ, в то время как он спасается бегством — ИОСИФ (2) (и жена Потифара). Любовники вместе символизируют один из ВОЗРАСТОВ ЧЕЛОВЕКА и персонифицируют Весну (одно из ЧЕТЫРЕХ ВРЕМЕН ГОДА).

**Водолей** (знак Зодиака), см. ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ.

**Водонос.** Шесть больших стоящих кувшинов, часто по форме греческой гидрии, на пиршестве — БРАК В КАНЕ. См. также ВАЗА.

**Водяной,** см. ТРИТОН.

**Вознесение.** Термин, используемый для обозначения последнего явления Христа апостолам после его воскресения, когда он в

облаке воспарил на небо. Но вознесение Христа было не единственным вознесением на небеса, которое приобрело визуальный образ. В искусстве поднимаемой на небеса изображается Дева Мария (см. УСПЕНИЕ), подобным же образом изображаются пророки и святые (см. ИЛИЯ, 5; МАРИЯ МАГДАЛИНА, 5). Идея вознесения на небо была знакома не только христианству. Божественность порой признавалась за смертными, как, например, в случае с Александром Великим и римскими императорами. Они изображались принимаемыми на небесах в обществе богов (см. АПОФЕОЗ). В классической мифологии имеется несколько примеров смертных, подобным же образом получивших благорасположение богов (см. КУПИДОН, 6; ГАНИМЕД). Более того, облако, скрывающее Бога от человеческого взора, — концепция, хорошо известная в античности (см. ИО; ИКСИОН).

Вознесение Христа имело место (Деян., 1:9—12) по прошествии сорока дней после его Воскресения, когда он стоял с апостолами на горе Елеонской. «И когда они смотрели на небо, во время восхождения Его, вдруг предстали им два мужа в белой одежде и сказали: мужи галилейские! что вы стоите и смотрите на небо? Сей Иисус, вознесшийся от вас на небо, приидет таким же образом, как вы видели Его восходящим на небо». В Византии и в западных церквах в эпоху средневековья образ возносящегося Христа приобрел различные формы. В иератическом искусстве Востока было обязательным изображать Христа анфас; обычно он в обрамлении миндалевидной МАНДОРЛЫ, которую могут поддерживать ангелы. Типичным местом для этого образа был потолок центрального купола церкви. В романском и готическом искусстве фигура часто изображалась в профиль, как будто она именно взбирается на небеса. Помещенная обычно в мандорлу, она часто в таком виде встречается на западной стене церкви; типичное ее место — на барабане центрального портала. Третья форма демонстрирует Христа в буквальном смысле исчезающим в облаке — снизу видны лишь его ноги. Все эти версии имеются в живописи Ренессанса. Композиция «Вознесение» в полном виде делится на две части — верхнюю и нижнюю, то есть на небо и землю. На небе фигура Христа образует центр — он стоит на облаке, в окружении херувимов; они расположены в форме мандорлы. Порой Христос держит хоругвь Воскресения, а правой рукой совершает благословение. На правой стороне, уравновешивая композицию, могут находиться ангелы, воз-

можно, они играют на музыкальных инструментах. На земле стоят апостолы, они с изумлением взирают на исчезающую фигуру или же, преклонив колени, молятся. Их в этот момент может быть одиннадцать. Обычно с ними Дева Мария, символ Матери-Церкви, которую Христос оставил внизу на земле. По обе стороны от нее могут изображаться Св. Петр, держащий ключи, и Св. Павел с мечом — они символизируют собственно еврейский народ и язычников — именно им было передано христианское послание. Могут быть изображены два ангела, явившиеся апостолам. В искусстве барокко формальная композиция Вознесения утрачивается: мандорла исчезает, а ангелы приобретают тенденцию превращаться в путти. В эту эпоху сюжет используется для декора потолков — для этой цели он, как и апофеозы, подходит как нельзя лучше. Мотив мандорлы с заключенной в ней фигурой, стоящей на облаке, в некоторых случаях, например в итальянской живописи Ренессанса, списывался со «сценического реквизита», который создавался для постановок религиозных драм того времени; эти драмы исполнялись в качестве частей церковной службы. Такие «образы Вознесения» можно было поднимать и опускать с помощью веревок и лебедок — порой это составляло довольно сложную машинерию. Во времена, когда эти приспособления достигли совершенства, в постановках использовались живые актеры.

**Возрасты человека.** Жизнь мужчины или женщины может делиться минимум на три и максимум на двенадцать возрастов. Встречается деление на четыре, пять и шесть; наиболее распространенные числа — три и семь. Эта тема была известна в живописи и графике эпохи Возрождения. Подчеркиваемый ею, как и темой «Vanitas» (см. НАТЮРМОРТ), смысл тот, что все земные вещи преходящи; юности и красоте суждено увянуть, и ко всему живому приходит смерть. Три возраста могут изображаться в виде резвящихся детей, молодых влюбленных и старца, рассматривающего ЧЕРЕП, пересчитывающего свои монеты или беседующего с таким же старцем, как и он. Четвертый возраст, вводимый после юности, — зрелость: воин в доспехах или, возможно, держащий КОМПАС, чтобы дать понять, что он опытен в своем искусстве. Течение жизни в целом может ассоциироваться с течением года: четыре возраста — ЧЕТЫРЕ ВРЕМЕНИ ГОДА; двенадцать возрастов (каждый длится шесть лет) — ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ. На происходящее в сценах этого сюжета взирает фигура СМЕР-

ТИ; она может также находиться возле старика. На аллегорической картине Тициана «Мудрость» (Лондон, Национальная галерея) юность, зрелость и старость символизируют прошлое, настоящее и будущее.

**Воин.** Помимо святого в доспехах воин может быть изображен в светских сюжетах не только сражающимся, но спящим, флиртующим, грозящим совершить похищение и в других, не похожих на ратные, действиях. Воином может быть не только мужчина. Могут быть указаны следующие сюжеты, в которых участвуют воины.

*Воины-святые.* С наковальней — АДРИАН; пальмовая ветвь мученика, знамя Воскресения — АНАНИЯ (особенно Сиенский); ястреб на руке — БАВОН; олень — ЕВСТАХИЙ; мельничный жернов, возможно, ведро — ФЛОРИАН (Немецкий); убивающий дракона — ГЕОРГИЙ; дракон (или крокодил) принадлежит также ФЕОДОРУ; связка ключей — ИППОЛИТ; верхом на коне, с копьем или дароносицей — ЛОНГИН; стоящий с мечом или со щитом и копьем — ДИМИТРИЙ; держащий плащ и вынутый из ножен меч — МАРТИН ТУРСКИЙ; пальмовая ветвь мученика, штандарт с орлом, красный крест на нагруднике — МАВРИКИЙ; получающий монашескую рясу от аббата — ГИЙОМ АКВИТАНСКИЙ. Крылатый воин — это архангел МИХАИЛ.

*Сражающийся или по-другому проявляющий агрессивность.* На мосту, отражающий удары врагов, — ГОРАЦИЙ КОКЛЕС; двое сражаются на мосту, один обнажен — АНДЖЕЛИКА (4); убивающий мудреца — АРХИМЕД; на белом коне, убивающий сарацинов, — ИАКОВ СТАРШИЙ (2); убивающий дракона — ПЕРСЕЙ (2); АНДЖЕЛИКА (1); центурион, собирающийся заколоть девушку, — ВИРГИНИЯ; в спальне, угрожая обнаженной женщине мечом, — ПОХИЩЕНИЕ ЛУКРЕЦИИ; греческий воин с поднятым мечом, готовый принести в жертву девушку перед могилой, — ПОЛИКСЕНА; девушка в военном лагере, ей угрожает лучник — УРСУЛА; несколько воинов нападают на женщин — Железный век: ВЕКА ЧЕЛОВЕЧЕСТВА; аналогичная сцена, убиты только младенцы — ИЗБИЕНИЕ МЛАДЕНЦЕВ; ДАВИД (4) и Голиаф. См. БИТВА, СЦЕНЫ Б.

*Спящие воины.* В палатке, охраняемой воином, ангел витает вверху — КОНСТАНТИН ВЕЛИКИЙ (1); на берегу реки, около него на коленях стоит женщина — РИНАЛЬДО И АРМИДА (1); женщина, вбивающая кол от шатра в его голову,

— СИСАРА, УБИЙСТВО С.; под деревом, одна женщина преподносит ему меч и книгу, другая — веточку мирта — СЦИПИОН (2); несколько вокруг гроба — СВЯТЫЕ ЖЕНЫ У ГРОБА и ВОСКРЕСЕНИЕ.

*Воин как любовник.* Склонившийся, иногда спящий, его оружие, положенное рядом, стало игрушкой для амуров — ВЕНЕРА (8) и Марс; держащий зеркало перед своей возлюбленной — РИНАЛЬДО И АРМИДА (4). КУПИДОН (5) как Амур-победитель побеждает воина.

*Воительницы.* МИНЕРВА; Беллона, сестра МАРСА; персонифицированная ХРАБРОСТЬ; умирающая женская фигура в доспехах, о ней заботится другая — мужская — ТАНКРЕД И КЛОРИНДА; воительница среди пастухов и корзинщиков — ТАНКРЕД И КЛОРИНДА.

Воин, стоящий на коленях перед Христом, — ХРИСТОС ИСЦЕЛЯЕТ СЛУГУ СОТНИКА; стоящий на коленях перед шерстью, разложенной на земле, — ГЕДЕОНОВА ШЕРСТЬ; раздирающий свои одежды, встречаемый девушкой — ДОЧЬ ИЕФФАЯ; сопровождаемый Меркурием — УЛИСС; унижающийся перед укутанным в саван патриархом, в воздухе летают призраки — АЭНДОРСКАЯ ВОЛШЕБНИЦА; верхом на коне, бросающийся в пропасть, — МАРК КУРЦИЙ; слепой и нищий — ВЕЛИЗАРИЙ; бросающий свой меч на весы — БРЕНН; кладущий свою руку в жаровню — МУЦИЙ СЦЕВОЛА; внимательно смотрящий на тело женщины, лежащее на постели, — НЕРОН ПЕРЕД ТЕЛОМ АГРИППИНЫ; двое, тайно наблюдающие за нимфами в купальне, — РИНАЛЬДО И АРМИДА (4); трое перед старым воином, который держит поднятыми три меча, — ГОРАЦИИ, КЛЯТВА Г.; несколько появляющихся из земли — КАДМ; группа, состоящая из воина, младенца, влюбленного и седобородого старца, символизирует четыре ВОЗРАСТА ЧЕЛОВЕКА.

См. также АХИЛЛЕС; ЭНЕЙ; АЛЕКСАНДР ВЕЛИКИЙ; ЦЕЗАРЬ; КЛЕОПАТРА; КОРИОЛАН; ГЕРМАНИК, СМЕРТЬ Г.; ИЕШУА; САБИНЯНКИ; ТРОЯНСКАЯ ВОЙНА.

**Война из-за брюк.** Пример войны полов, в которой обладание брюками становится символом превосходства. Выражение «носить брюки» существует как в Германии, так и в Англии. Эта тема встречается в северной живописи в XVII веке и изображает мужчину, сражающегося с одной или несколькими женщинами за пару брюк.

**Вол.** Главное вьючное животное в древнем обществе. Волы тянут плуг ЦИНЦИННАТА, черные волы запряжены в колесницу Смерти (ТРИУМФ), вол и осел впряжены в плуг УЛИССА (1). Он символ силы и атрибут персонифицированного ТЕРПЕНИЯ, но также ЛЕНИ. Вол был священным животным (см. ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ) и в трудах ранних отцов Церкви фигурировал как символ жертвы Христа (альтернатива агнцу). Он появляется в качестве жертвенного животного в ОЧИЩЕНИИ ХРАМА. Он атрибут ФОМЫ АКВИНСКОГО, ЛЮЦЦИИ (которая была привязана к волам), СИЛЬВЕСТРА и ЛУКИ (крылатый вол). Вол, лев, орел и ангел — «апокалипсические звери» — символизируют ЧЕТЫРЕХ ЕВАНГЕЛИСТОВ. Волы, на которых едут воины, — это крупный рогатый скот Гелиоса (УЛИСС, 3); уводимые прочь ГЕРКУЛЕСОМ — (10, 15) волы Гериона, которые могут лежать неподалеку мертвыми. См. также ВОЛ И ОСЕЛ; БЫК; КОРОВА.

**Вол и осел** едва ли не всегда присутствуют в РОЖДЕСТВЕ ХРИСТОВОМ. Иногда они могут стоять на коленях перед Младенцем. Раннее упоминание о воле и осле в сцене Рождества Христова — это Евангелие псевдо-Матфея (VIII (?) в.). Слова Исайи (1:3) («Вол знает владетеля своего, и осел ясли господина своего; а Израиль не знает Меня, народ мой не разумеет») воспринимались как пророчество отвержения иудеями Христа в качестве Мессии. Вол может сопровождать осла, на котором едет Дева Мария в БЕГСТВЕ В ЕГИПЕТ — аллюзия на Рождество Христово.

**Волк.** Священен как для Аполлона, так и Марса и потому иногда является их атрибутом. Волки могут везти колесницу последнего. Волк почитался римлянами, поскольку РОМУЛ и Рем, дети Марса и легендарные основатели Рима, были вскормлены волчицей. Средневековье превратило волка в символ зла в широком смысле из-за его свирепости, хитрости и жадности, а также — более специально — в символ ереси. В доминиканской живописи XIV века изображаются собаки (*Domini canes* [лат. — псы Господни]), нападающие на волков. Иногда он является атрибутом ЧРЕВОУГОДИЯ. Хорошо известная легенда, часто иллюстрировавшаяся в живописи, рассказывает о губбийском волке, прирученном ФРАНЦИСКОМ АССИЗСКИМ. Иногда он является атрибутом этого святого. Голова волка составляет часть трехглавого монстра, символизирующего БЛАГОРАЗУМИЕ.

**Волосы.** Мужчина, отрезающий волосы другому, спящему, голова которого склонилась на колени женщины, — САМСОН (4). (Иногда Далила сама их отрезает.) Девушка, отрезающая мечом свои собственные волосы, рядом раненый воин — ТАНКРЕД И ЭРМИНИЯ. Служанка, причесывающая растрепанные волосы госпожи, на заднем плане идут военные приготовления — СЕМИРАМИДА (*Семирамида призывает к оружию*). У аллегорической фигуры УДОБНОГО СЛУЧАЯ локон, падающий на бровь. Обнаженная богиня, выжимающая свои мокрые волосы, — «Venus Anadyomene» [лат. — «Венера, выходящая из воды»] — ВЕНЕРА (7). Длинные вьющиеся волосы, иногда полностью закрывающие тело, символизируют покаяние и являются атрибутом МАРИИ МАГДАЛИНЫ и МАРИИ ЕГИПЕТСКОЙ. АГНЕССА, ведомая на мученическую смерть, как правило, предстает аналогичным образом. В античном мире обычным было незамужней женщине носить длинные, не завязанные волосы. Святые девственницы и невесты на свадебных портретах эпохи Возрождения изображаются именно в таком виде. Наоборот, волосы куртизанки или персонификаций земной любви обычно заплетены.

**Волумния,** см. КОРИОЛАН.

**Волынка.** Духовой инструмент, состоящий из кожаного меха, наполненного воздухом, который нагнетается в него через трубку. Выпускается воздух через другую — язычковую — трубку, называющуюся «певуния», имеющую отверстия, закрывающиеся пальцами. В средневековье волынка была именно такого — простого — вида, как можно судить по ее изображениям в живописи Ренессанса и более позднего времени. У нее могла быть одна или больше басовых или так называемых бурдонных трубок, как у шотландской волынки. По свидетельству Светония, на волынке играл Нерон. Волынка — типичный инструмент европейского фольклора, и потому на ней играли пастухи (ПОКЛОНЕНИЕ ПАСТУХОВ и в других сюжетах), иногда сатир Марсий (АПОЛЛОН, 4). Волынка присутствует в концертах ангелов. В крестьянских сценах голландской и фламандской живописи XVII века этот инструмент имеет нарочито фаллический смысл, подчеркиваемый самой его формой. Мюзетт, аналогичный инструмент, приводимый в звучание с помощью маленьких мехов, стал популярен при французском дворе XVII века; он изображается в «галантных празднествах» (*fêtes galantes*). (См. рис. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ.)

**Волхвы,** см. ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ.

**Вооружения,** разные и все вместе, фигурируют в аллегорических темах. В картине «Vanitas» они означают, что оружие не в состоянии защитить от смерти. Фигура МИРА поджигает огонь под грудой оружия или ломает его колесами своей колесницы. ПОБЕДА склоняется на груду доспехов и оружия. Они атрибут Европы (одной из ЧЕТЫРЕХ ЧАСТЕЙ СВЕТА), указывающей на ее мастерство в военных искусствах; или женской фигуры, персонифицирующей воинственный Железный век (один из ВЕКОВ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА). КУПИДОН (5), триумфально стоящий над оружием или играющий с ним, символизирует победу любви над войной, как это делает и сцена, изображающая вместе ВЕНЕРУ (8) и Марса, с амурами, играющими его оружием. Оружие, лежащее в кузнице кузнеца, — ВУЛКАН. См. также отдельные виды вооружения.

**Воробей** — в руках молодой женщины — означает шалость — один из аспектов РАСПУТСТВА (из популярного представления о птичьей натуре); или идентифицирует ее как Лесбию — возлюбленную латинского поэта Катулла (ок. 84 — ок. 54 до н. э.), который в своих стихах увековечил ее домашнего воробья.

**Ворон.** История о вороне, приносившем пищу — обычно буханку хлеба — святому в пустыне, получила широкое распространение: см. АНТОНИЙ ВЕЛИКИЙ (2); БЕНЕДИКТ; ИЛИЯ (1); ОНУФРИЙ; ПАВЕЛ ОТШЕЛЬНИК. Ворон был послан с ковчега НОЕМ. Он является атрибутом диакона — ВИКЕНТИЯ САРАГОССКОГО. См. также ВОРОНА.

**Ворона,** атрибут персонифицированной НАДЕЖДЫ. Коронида, девушка, превращенная в ворону, см. НЕПТУН. Ворона была посланницей АПОЛЛОНА (10).

**Вортумн,** см. ВЕРТУМН И ПОМОНА.

**Воскресение.** То, что Христос восстал вновь на третий день после своей смерти, является одним из основных догматов христианского вероучения. Воскресение было возвращением на землю, где он оставался сорок дней до Вознесения. Поскольку свидетелей в момент его возвращения не было, то именно в его последующих явлениях ученикам христианство находит доказательство того, что воскресение произошло. Именно по этой причине явления воскресшего Христа стали важнейшими темами религиозного искусства (см. ЯВЛЕНИЕ ХРИСТА МАТЕРИ; МАРИЯ МАГДАЛИНА, 3: *Noli me tangere*; ФОМА, апостол, 1: *Неверие Ф.*; ПУТЕШЕСТВИЕ В ЕММАУС; УЖИН

В ЕММАУСЕ). В течение ряда столетий Церковь избегала изображать этот сюжет, описания которого нет в Священном Писании, и, за несколькими исключениями, он не известен вплоть до Джотто. В циклах Страстей СВЯТЫЕ ЖЕНЫ У ГРОБА или «Noli me tangere», возможно с другими явлениями Христа, служили заменой Воскресения. Воскресение было именно возвращением Христа на землю. Это необходимо подчеркнуть, поскольку существовала одна трактовка этой темы — по своему характеру скорее религиозный образ, нежели повествовательный сюжет, — встречавшаяся в итальянском искусстве XIV—XV веков и — реже — на севере Европы в более поздний период, демонстрировавшая Христа парящим в воздухе, возможно, заключенным в МАНДОРЛУ, — трактовка, более напоминающая Вознесение, нежели Воскресение. Эта сцена порой включает в себя не только обычные фигуры воинов, охраняющих гроб, но и последующий приход св. жен, а также ангела, сидящего на гробе и обращающегося к ним со словами. Но доминирующий тип, возобладавший в позднем средневековье и которому следовал Ренессанс, представляет Спасителя твердо стоящим на земле, держащим знамя Воскресения с его красным крестом, или стоящим во весь рост в открытом саркофаге, или выходящим из него. Тридентский собор, требовавший возврата к точности Священного Писания, осудил изображения как открытого гроба, так и в рост стоящей в нем фигуры. Таким образом, со второй половины XVI века становится более обычным видеть Христа стоящим перед закрытым гробом.

Матфей, единственный из апостолов, упоминает об отряде воинов, которых Пилат назначил охранять гроб. Эта фраза, видимо, была введена евангелистом, чтобы опровергнуть обвинение, сделанное иудеями, будто ученики тайно забрали тело. Воины обычно лежат по сторонам гроба — они либо спят, либо пробуждаются от сна, прикрывая глаза от ослепляющего света ауры, окружающей фигуру Христа. В итальянской живописи, когда сюжет трактуется в качестве религиозного образа, воины могут иногда заменяться святыми или четырьмя евангелистами. Всеобщее Воскресение мертвых, см. СТРАШНЫЙ СУД.

**Воскрешение Доркас,** см. ПЕТР, апостол (8).

**Воскрешение дочери Иаира** (Мф., 9:18—19 и 23—26; Мк., 5:21—24 и 35—43; Лк., 8:40—42 и 49—56). Христос пришел в дом Иаира, начальника синагоги, и воскресил его дочь, которую

сочли умершей. Тема эта в чем-то напоминает воскрешение Тавифы (см. ПЕТР, апостол, 8), но ее можно отличить благодаря присутствию Христа. С ним еще пятеро персонажей: «...не позволил войти никому, кроме Петра, Иоанна и Иакова, и отца девицы, и матери» (Лк., 8:51). Иаир богато одет, на нем может быть тюрбан. Петр, Иаков и Иоанн представлены традиционно: Петр — седобородый, Иаков — темноволосый, с бородой, Иоанн — самый молодой, безбородый и обычно длинноволосый. Ребенок лежит мертвый на кровати. (См. также ЖЕНЩИНА, СТРАДАЮЩАЯ КРОВОТЕЧЕНИЕМ.)

**Воскрешение Лазаря** (Ин., 11:1—44). Лазарь, брат Марфы и Марии Магдалины, лежал умирающий в Вифании. Христу было послано известие об этом, но к тому времени, когда он явился, Лазарь уже четыре дня как был мертв. На дороге к дому Иисуса встретила вышедшая к нему Марфа; затем и Мария припала к его ногам. Они пошли ко гробу («то была пещера, и камень лежал на ней») и «Иисус говорит: «Отнимите камень». Марфа боялась, что уже смердит, но Иисус сказал ей, что если она истинно верит, то увидит чудо. И «воззвал громким голосом: «Лазарь! иди вон». Иногда обе — и Марфа, и Мария — изображаются стоящими на коленях перед Христом в гробнице в то самое время, когда Лазарь выходит, — так соединяются два момента в этой истории. По старым иудейским похоронным обрядам тело хоронили в вертикальном положении, как подтверждает текст Иоанна. Византийское искусство показывает Лазаря именно в такой позе, и примеры этого повторяются в западном искусстве вплоть до эпохи Ренессанса. В более поздней живописи он встает из горизонтального гроба. Марфа и другие присутствующие изображаются порой закрывающими свои носы от запаха разлагающегося тела, что говорит о большей силе происшедшего чуда. С ранних времен эта тема в религиозном искусстве имеет черты «типа» Воскресения.

**Воскрешение Петрониллы,** см. ПЕТР, апостол (13).

**Воскрешение сына вдовы из Наина** (Лк., 7:11—17). Приближаясь к Наину (городу в Галилеи), Христос и его ученики встретили похоронную процессию. Мать умершего была вдовой. Движимый чувством жалости, Христос воскресил ее сына. Христос изображается касающимся одной рукой катафалка, на котором тело само приподнимается, поскольку покойник воскрес. Мать стоит на коленях перед Христом. На заднем плане могут виднеться городские ворота.

**Воскрешение Тавифы,** см. ПЕТР, апостол (8).

**Воспитание Девы Марии.** «Золотая легенда», заимствовавшая сведения из апокрифических Евангелий, рассказывает о том, как Дева Мария в детстве воспитывалась в Иерусалимском храме «вместе с другими девами» и как ее «ежедневно посещал ангел», поскольку ее родителям — ИОАКИМУ И АННЕ — было предсказано, что их дочь посвящена Господу как «избранный сосуд» Воплощения Христа. Эта тема, став популярной в XVI веке, оставалась таковой и после эпохи Контрреформации, несмотря на некоторое ее осуждение церковью в виду ее апокрифического характера. В ранних образцах Мария изображается обучающей своих юных компаньонок, шьющей облачение священников, или ей прислуживают ангелы, приносящие ей хлеб и воду. Но любимая тема, особенно в искусстве Контрреформации, изображает ее обучение в буквальном смысле — она учится читать, сидя на коленях у своей матери Анны. Ангелы могут витать над ее головой, неся цветочную корону.

**Восхождение на Голгофу,** см. ПУТЬ НА ГОЛГОФУ.

**Времена года,** см. ЧЕТЫРЕ ВРЕМЕНИ ГОДА.

**Все святые** (картина) (нем. — «Allerheiligenbild»). Термин «Все святые» родственен термину «Церковь Торжествующая» и охватывает как канонизированных святых, так и тех, которые остались неизвестными при их жизни и потому не почитаемыми. Картина на тему «Все святые» — это один из общепринятых способов изображения средствами искусства небес. Праздник Всех Святых был торжественно установлен в 835 году. Его библейским источником является Откровение Иоанна Богослова (5:11—13 и 7:9—14), читавшееся на литургии и повлиявшее на иконографию сюжета. «И я видел, и слышал голос многих Ангелов вокруг престола [...]. Которые говорили громким голосом: достоин Агнец закланный [...]. После сего взглянул я, и вот, великое множество людей, которого никто не мог перечесть, из всех племен и колен, и народов и языков стояло пред престолом и пред Агнцем [...]». Самый ранний пример — сакраментарий X века, предшественник миссала (Библиотека университета, Геттинген). Здесь изображены ряды святых и ангелов, поклоняющихся Агнцу в центре. Такая трактовка этого сюжета к XIV веку была вытеснена иконографическим типом, в котором место Агнца заняла Троица или Бог, принявший облик папы (также означающий Троицу). Здесь же музицирующие ангелы и Дева Мария, которая в данном случае занимает место на престоле вместе с Богом.

Литературной программой для этой трактовки является «Золотая легенда» (праздник Всех Святых). Этот тип трактовки сюжета появился в качестве иллюстрации к «Граду Божиему» Августина; позже он стал встречаться во множестве книг. Его часто можно отыскать на алтарных образах Ренессанса.

**Встреча.** Воссоединение двух людей, которые порой обнимаются. Пожилые мужчина и женщина за городскими воротами — ИОАКИМ И АННА. Две женщины — Дева Мария и Елисавета — ПОСЕЩЕНИЕ ДЕВОЙ МАРИЕЙ ЕЛИСАВЕТЫ; или СПРАВЕДЛИВОСТЬ и Мир (с голубем); или, если одна из них обнаженная, ИСТИНА и Благодарность. Отец, обнимающий сына: ДАВИД (8) и Авесалом, или БЛУДНЫЙ СЫН (3) (который в лохмотьях). (Ср. также ПОСЛУШАНИЕ; МОЛЬБА.)

**Вуаль.** Покрывало для головы или лица; накидка на голову монахинь. Атрибут средневекового персонифицированного ЦЕЛОМУДРИЯ. Вуаль АГАТЫ была чудодейственной защитой от вулканической лавы. ВЕРОНИКА своей вуалью вытерла пот с лица Христа. Вуаль была снята с головы Алкестиды, когда она вернулась из царства мертвых (ГЕРКУЛЕС, 20). РЕВЕККА закрыла свое лицо вуалью при встрече с Исааком. В ренессансной аллегории фигура ИСТИНЫ не покрыта вуалью.

**Вулкан** (греч. — Гефест). В греческой и римской мифологии бог огня (от него получил свое название вулкан) и кузнец, выковавший оружие для многих богов и героев. Он был воспитателем древнего человека и научил его пользоваться огнем. Вулкан — сын Юпитера и Юноны, был женат на Венере, которая сделала его рогоносцем (см. ВЕНЕРА, 8). Он был хромым от рождения или в результате того, что был сброшен с Олимпа на землю Юпитером в приступе гнева. Он изображается в своей кузнице стоящим у наковальни, с молотом в руке, возможно, с костылем или в неловкой позе из-за своего физического порока. Его помощниками были циклопы (одноглазые великаны), изображаемые мускулистыми мужчинами обычно с нормальными глазами, которые управляются у печи или держат в руках молоты. Шлемы, нагрудники (кирасы) и оружие, выкованное Вулканом, лежат рядом на полу. Гефесту в Афинах был поставлен общий с Афиной храм, и им обоим поклонялись как защитникам ремесленников. В таком контексте оба они изображаются вместе. В аллегориях ЧЕТЫРЕХ ЭЛЕМЕНТОВ Вулкан персонифицирует Огонь. Его колесницу везут собаки.

1. *Нахождение Вулкана.* Когда Вулкан был сброшен с Олимпа, он упал на остров Лемнос в Эгейском море, где о нем пеклись местные жители. Художники изображают, как ему помогает встать на ноги одна из нимф.

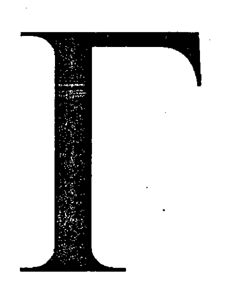
2. *Венера в кузнице Вулкана.* В «Энеиде» (8:370—385) Вергилий рассказывает о том, как Венера попросила Вулкана изготовить комплект военного снаряжения для Энея, ее сына, когда тот собирался отправиться на войну в Лаций. Следствием победы Энея было основание троянского поселения на берегу Тибра, от которого, согласно легенде, произошли римляне — отсюда важное значение этого обстоятельства для итальянского Ренессанса. Сцена представляет собой кузницу Вулкана, в которой стоит Венера, наблюдая за ним; ее сопровождает Купидон. Другая сцена изображает ее передающей оружие Энею. (Вулкан также изображается кующим крылья для Купидона в присутствии этого малыша-бога и Венеры.)

3. *Фетида в кузнице Вулкана.* Фетида, мать греческого героя Ахиллеса, отправилась, как и Венера, к Вулкану просить его выковать воинское снаряжение для ее сына. В «Илиаде» Гомер подробно описывает удивительное мастерство, с которым оно было изготовлено (18:368—616). Эта сцена очень похожа на предыдущую, но может отличаться от нее отсутствием Купидона. Вулкан может изображаться в момент передачи Фетиде шлема Ахиллеса.

См. также АПОЛЛОН (2); ПРОМЕТЕЙ (2).

**Вход в Иерусалим** (Мф., 21:1—11; Мк., 11:1—10; Лк., 19:29—38; Ин., 12:12—15). Последнее посещение Христом Иерусалима — его вступление в город на осле, в окружении толпы, восклицающей «Осанна», — описывается во всех четырех Евангелиях, хотя и с некоторыми различиями в деталях. В искусстве этот сюжет образует первую сцену цикла Страстей, а также трактуется и как самостоятельная тема. Впервые он встречается в христианском искусстве IV века (на саркофагах в римских катакомбах). В качестве эпизода цикла Страстей его часто можно видеть на витражах и в каменной резьбе готических соборов. В эпоху позднего Возрождения этот сюжет, судя по всему, потерял популярность. Евангелия по-разному описывают учеников, когда они были посланы, чтобы раздобыть ослицу и молодого осла (Мф.) или только одного молодого осла (Мк., Лк.) (изображаться может как ослик, так и жеребенок). Согласно Иоанну, Иисус просто, «нашед молодого осла, сел на него». Обычно художники изображают Спасителя сидя-

щим верхом на осле, сзади часто следует ослик. В восточной Церкви Иисус, по традиции, сидит боком (обычная на Востоке манера ехать на осле) и таким образом предстает анфас, как бы сидящим на троне. На заднем плане видны городские ворота, из которых валит стар и млад. Впередиидущие расстилают перед Христом свои одежды, за ними следуют дети, в руках у которых ветви. Канонические Евангелия о детях не упоминают, однако апокрифическое Евангелие Никодима свидетельствует, что «дети евреев держали в своих руках ветви». Ветви эти обычно пальмовые, но иногда также и оливковые. Согласно Иоанну, люди «взяли пальмовые ветви, вышли навстречу Ему». Отсюда получило свое название «Пальмовое воскресенье» — праздник, отмечающийся за неделю до Пасхи, знаменующий Вход в Иерусалим, который в Римской и восточных Церквах включает в себя процессию с пальмовыми [в русской православной Церкви — вербными. — *А.М.*] ветвями. Изображение оливковых ветвей объясняется тем, что все это происходило у горы Оливов. На заднем плане изображаются два дерева (обычно оливковые, но могут быть и пальмы), на каждом из них по фигуре человека. Один из них ломает ветви, «чтобы устлать ими дорогу» (Мф.). Другим является Закхей, богатый мытарь, о котором Лука (19:3—4) говорит, что он хотел увидеть Иисуса, «но не мог за народом, потому что мал был ростом; и забежав вперед, взлез на смоковницу, чтобы увидеть Его». Этот эпизод, происшедший раньше в Иерихоне, переносится в сцену «Входа в Иерусалим».



**Гавриил,** архангел, посланец Бога, вестник рождения, которому поклонялись не только христиане, но также, поскольку он фигурирует в Ветхом Завете (Дан., 8:16; 9:21) и в Коране, древние евреи и магометане. Гавриил предсказал рождение ИОАННА КРЕСТИТЕЛЯ (1) и Девы Марии (см. ИОАКИМ И АННА). Ангел, явившийся матери САМСОНА, чтобы сообщить о его рождении, хотя и безымянный, но традиционно отождествляется с Гавриилом, так же как ангел Рождества (см. ПОКЛОНЕНИЕ ПАСТУХОВ) и ангел, который объявил о Воскресении Христовом (см. СВЯТЫЕ ЖЕНЫ У ГРОБА). Но доминирующая роль Гавриила в христианском искусстве — это роль ангела БЛАГОВЕЩЕНИЯ, в ней он явился Деве Марии. Его атрибутом является ЛИЛИЯ, которую он держит в руке, или — в искусстве раннего Ренессанса — скипетр, увенчанный геральдической лилией. Скипетр может быть обвит лентой, на которой читается: «Ave Maria» [лат. — «О, Мария»] или «Ave gratia plena Dominus tecum» [лат. — «Радуйся, Благодатная! Господь с Тобою»] (Лк., 1:28).

**Гадес,** царь подземного мира, см. ПЛУТОН.

**Галатея.** Нереида, или морская нимфа, сицилийского происхождения. Овидий («Мет.», 13:750—897) повествует о том, что она любила красивого юношу Акида, а сама была любима Полифемом — ужасным одноглазым великаном, одним из породы циклопов. Великан, сидя на мысе и обозревая море, играл любовную песнь Галатее на своих дудках. Впоследствии, скитаясь безутешно среди скал, он нашел ее в объятиях Акида. Влюбленные убежали, и Полифем в гневе метнул огромный валун, который убил Акида. Встречаются две сцены: (1) Полифем, его пастушеский посох рядом, играет на сиринксе — флейте Пана, — который, как всякая флейта, является символом вожделения. На склоне холма по соседству пасутся овцы.

На скале по другую сторону воды флиртуют влюбленные. В волнах вокруг них играют и плещутся тритоны и нереиды. Вверху над головой Галатеи может быть арка из драпировки, нечто вроде паруса на ветру — атрибут римского духа воздуха. Если Галатея едет в раковине, которую везут дельфины, Акид, как правило, отсутствует. У циклопа один огромный глаз в центре лба и лишь намек на глазницы на месте обычных глаз. (2) Влюбленные убегают от Полифема, который стоит, едва удерживая равновесие под тяжестью огромной глыбы в руках, готовый с силой швырнуть ее.

*Триумф Галатеи.* Сцена, полная жизни и движения. Галатея стоит в своей колеснице (раковине, иногда снабженной веслами), или откидывается в объятия морского кентавра, окруженная толпой всевозможных морских существ — тритонов, дудящих в свои витые морские раковины, нереид, гиппокампов. Амуры летают над ее головой, пуская в нее свои стрелы.

См. также ПИГМАЛИОН.

**Гамалиил,** раввин, см. СТЕФАН (4).

**Ганимед,** пастух, сын Троса, легендарного царя Трои. Его исключительная красота возбудила любовь к нему Юпитера. Согласно Овидию («Мет.», 10:152—161), этот бог, сам превратившийся в орла, унес юношу на Олимп, где сделал его своим виночерпием. Миф, переданный в несколько измененном виде Гомером, сделался любимым в Древней Греции, поскольку казалось, что он давал религиозную санкцию на гомосексуальную любовь. Ганимед часто изображается в вазовой живописи и скульптуре поздней античности одетым в плащ, иногда во фригийской шапочке (см. ШАПКА), в сопровождении орла или собаки. Обычный тип в искусстве эпохи Возрождения и более позднего времени демонстрирует его схваченным орлом или сидящим у него на спине — он поднимает его в воздух: крылья орла распростерты в полете или закрывают юношу, его когти держат конечности пленника. Ганимед может нести небольшой винный кувшин в качестве намека на его будущую небесную роль. Другая версия показывает прибытие Ганимеда на Олимп, где Геба, предыдущая исполнительница функции виночерпия, передает ему свою чашу. На заднем плане идет пир. Средневековый «Морализованный Овидий» сделал Ганимеда прообразом ИОАННА ЕВАНГЕЛИСТА, а орел стал символизировать Христа. Ренессансные гуманисты превратили эту тему в аллегорию движения человеческой души к Богу.

**Гарпия,** см. СКУПОСТЬ; МОНСТР.

**Гвозди.** Символ Страстей Христовых, обычно числом три. Согласно средневековой легенде, они были обнаружены, вместе с крестом, ЕЛЕНОЙ, атрибутом которой они являются. (См. КРЕСТ ГОСПОДЕНЬ, ИСТОРИЯ К. Г.) Они являются атрибутом Геллиспонтийской сивиллы и, с другими инструментами Страстей, — ИОСИФА АРИМАФЕЙСКОГО, БЕРНАРДА и ЛЮДОВИКА IX. Они торчат из пальцев епископа ЭРАЗМА.

**Гвоздика,** особенно если она красная, — символ обручения; происходит, вероятно, от фламандского свадебного обряда. В портретной живописи, преимущественно XV—XVI веков, в руке модели она служит напоминанием о помолвке. См. также ФЛОРА (2).

**Геба.** Греческая богиня юности, отождествляемая с римской богиней Ювентой. Согласно мифу, она была дочерью Юпитера и Юноны. Она стала женой Геркулеса после того, как он взошел на Олимп. Она была виночерпием и главной служанкой богов и изображается на античных вазах крылатой и несущей кувшин с вином.

*Геба и орел Юпитера.* Она стоит с кувшином в одной руке, из которого только что наливала нектар в чашу. Здесь же рядом орел Юпитера вытягивает шею, чтобы напиться. Эта тема встречается в живописи XVIII века как средство изобразить женскую фигуру, льстя модели намеком, что она юна и красива, как Геба. См. также ГАНИМЕД; ГЕРКУЛЕС (26).

**Гедеонова шерсть** (Суд., 6:36—40). Гедеон, судья, один из первых вождей израильского народа после завоевания Ханаана, требовал вещественных доказательств того, что Бог может поддержать их дело. Он разложил на земле шерсть на ночь и попросил, чтобы роса — в качестве знамения, — пала только на шерсть, оставив окружающую землю сухой. Чудесным образом так и произошло. Однако, неудовлетворенный, он потребовал еще одного доказательства: на сей раз чтобы было наоборот — шерсть осталась сухой, а земля мокрой. И Бог опять ответил. Гедеон изображается (обычно в военном снаряжении) стоящим на коленях перед расстеленной на земле шерстью. Может присутствовать ангел. В средневековье роса на шерсти считалась прообразом оплодотворения Девы Марии Св. Духом, и тема эта стала ассоциироваться с Благовещением.

**Гектор,** см. ТРОЯНСКАЯ ВОЙНА (3, 4, 6).

**Гелиодор** (II Макк., 3). Последние столетия до христианской эры иудеи в Палестине были под властью персидских царей династии Селевкидов. Гелиодор, должностное лицо двора Селевки-

дов, был послан в Иерусалим, чтобы ограбить храм Соломона с его огромными богатствами. Согласно апокрифическому рассказу, когда Гелиодор и его вооруженное сопровождение прибыли в храм, они увидели коня, в богатом конском снаряжении, с наездником устрашающего вида; «конь стремительно ринулся на Гелиодора и, встав на дыбы, напал на него своими копытами». Два молодых спутника этого всадника, изображаемые в виде ангелов, нанесли Гелиодору, павшему без сил, удары бичами, но священник храма позаботился о нем. Этот сюжет считался прообразом эпизода с Христом, изгнавшим торговцев из храма. (См. ОЧИЩЕНИЕ ХРАМА.)

**Гелиос,** бог-солнце, см. АПОЛЛОН; ИКАР.

**Геминиан.** Епископ Модены, друг Св. Амвросия; считалось, что умер в 348 г. Факты его жизни не вполне достоверны. Он изображается в искусстве Северной Италии как епископ, человек преклонного возраста, держащий епископский посох и, возможно, макет Модены, патроном которой он был. Он может также держать ЗЕРКАЛО, в котором отражается образ Девы Марии. ДЕМОН у его ног указывает на историю о том, что он отправился в Константинополь, чтобы изгнать нечистую силу из дочери римского императора. Предание гласит, что он дважды спас Модену от разрушения: первый раз своим заступничеством, когда на город напал Аттила, и второй раз при наводнении.

**Генрих II,** император Священной Римской империи и святой, см. КУНИГУНДА.

**Георгий.** Легендарный воин, святой и мученик. Считается, что он родился в Каппадокии в Малой Азии, а умер в Лидде в Палестине примерно в конце III века. С древних времен он особенно почитаем греческой Церковью. Его популярность на Западе начинается лишь с XIII века. Он святой покровитель нескольких европейских городов, в том числе Венеции. Он стал покровителем Англии в 1222 г., а приблизительно столетием позже и ордена Подвязки.

1. *Св. Георгий и дракон.* Ключ к этой теме лежит в драконе. Для ранних христиан дракон символизировал зло, в особенности язычество. Потому обращение языческих стран в христианство могло изображаться в символической форме — как пронзание дракона пикой. Так изображался Св. Георгий, что означало победу Каппадокии — сам город персонифицировался девой (обычная условность, см. ГОРОДА, персонифицированные). Со временем первоначальное значение забылось;

более поздние века интерпретировали этот образ заново сам по себе в категориях известных в то время традиционных античных историй. Св. Георгий, подобно ПЕРСЕЮ (2), победил, как гласит предание, дракона у берега моря, вне стен города, чем спас царскую дочь, которую принесли в жертву. В таком виде эта история впервые стала известна из «Золотой легенды» (XIII век), сделавшей местом действия Силену, город в Ливии. Другие источники указывают на Бейрут, где, согласно местной традиции, свой подвиг совершил Персей. Св. Георгий облачен в доспехи и сидит на коне (обычно белом — аллюзия на чистоту), в руках у него меч. Его копье уже сломано и лежит на земле — кусок его может быть вонзен в шею дракона. Принцесса молится о победе святого или спасается бегством. Повсюду разбросаны останки предыдущих жертв. На городских стенах могут быть изображены зрители, наблюдающие за происходящим. Дракон, как обычно, крылатый и покрыт чешуей, часто с раздвоенным языком и конусообразным хвостом. Святой облачен в доспехи римского воина или — обычно в искусстве Северной Европы — средневекового рыцаря. Иногда также изображается последствие этой истории. Связав дракона поясом принцессы, обладавшим волшебной силой подчинять себе, Св. Георгий привел его в город и здесь убил на глазах царя, придворных и испуганных горожан. На них восточные одежды, на головах тюрбаны. Затем святой крестил царскую семью, которая изображается в церкви, стоящей на коленях в купели. В качестве религиозно-портретного образа Св. Георгий топчет ногами дракона — аллюзия на победу христианской веры. Он держит обнаженный меч, иногда сломанное копье (которое помогает отличить его от других святых в доспехах), или знамя с красным крестом, или щит, на котором изображен крест. На картинах, изображающих Деву Марию и созданных по обету, он вместе с СЕБАСТЬЯНОМ, еще одним воином-мучеником, и — особенно в немецкой живописи — с ФЛОРИАНОМ.

2. *Мученичество Св. Георгия.* Перенеся различные пытки — он испил чашу яда, был растянут на колесе, варился в кипящем чане, — святой в конце концов был обезглавлен. Сцены его мученичества довольно редки, они встречаются в основном в повествовательных циклах в тех церквах, патроном которых он является (Альтикьеро и Аванцо, Ораторио ди Сан-Джорджо, Падуя).

**Гера,** см. ЮНОНА.

**Геральдическая лилия.** (фр. — *fleur-de-lys*). Эмблема французских королей. Согласно легенде, Хлодвиг выбрал ее в качестве эмблемы своего очищения посредством крещения, когда принял христианство (лилия, символизирующая чистоту), но вплоть до XII века она не была официально принята монархией. Она является атрибутом КАРЛА ВЕЛИКОГО (на его горностаевом плаще); ЛЮДОВИКА IX (возможно, на его плаще); ЛЮДОВИКА ТУЛУЗСКОГО (на ризе); ЛЕОНАРДА (на далматике). Геральдическая лилия является также эмблемой Флоренции и таким образом атрибутом епископа ЗИНОВИЯ (в нимбе, на книге или застежке). Скипетр, увенчанный геральдической лилией, является атрибутом архангела ГАВРИИЛА, особенно в БЛАГОВЕЩЕНИИ.

**Гервасий и Протасий.** Легендарные христианские мученики. Нет никаких исторических свидетельств их существования. Их культ, очевидно, произошел от обретенных нескольких человеческих останков в Милане в 386 г., о местонахождении которых было явлено АМВРОСИЮ в видении. За отказ принести жертву римским богам Гервасий был побит до смерти ПЛЕТКОЙ с оловянными наконечниками; Протасий, его брат-близнец, был обезглáвлен МЕЧОМ. На религиозно-портретных изображениях они стоят парой, каждый держит в качестве атрибута свой инструмент мученической смерти. В VI веке их мощи были перенесены в Париж, и с тех пор эти святые стали особо чтимыми во Франции. Они встречаются главным образом во французском искусстве, особенно XVII века. Св. Амвросий изображается в молитве, двое этих святых предстают перед ним в видении. Их мощи переносятся процессией, направляющейся к церкви вслед за Амвросием, со всех сторон напирают больные в надежде излечиться. Изображается также отказ святых поклоняться статуе языческого бога.

**Герион, Коровы Г.**, см. ГЕРКУЛЕС (10).

**Геркулес** (греч. — Геракл). В греческой мифологии герой и персонификация физической силы и храбрости, одна из наиболее популярных фигур в античном и более позднем искусстве. Его двенадцать подвигов, в которых он торжествовал победу над злом, — это отчасти миф, отчасти героическое сказание. Они отражают его двойственную природу — как бога и как героя. Есть основания полагать, что его история основана на некой исторической фигуре. Даже если это так, многие из его подвигов несут печать сходства с мифами других стран Восточного Средиземноморья. Намного более древнее

шумерское сказание о Гильгамеше повествует о герое, убивающем льва, подобно тому как Геркулес убил немейского льва — подвиг, которому имеется христианская аналогия в истории САМСОНА. Центральный эпизод сказания о Гильгамеше — сошествие героя в подземный мир, как и сошествие туда Геркулеса, чтобы вернуть Алкестиду. Эта история также имеет христианскую параллель в СОШЕСТВИИ ВО АД. В античном мире Геркулесу поклонялись как защитнику людей и хранителю городов, и его культ был широко распространен и имел важное значение для римлян. Согласно мифу, он был сыном смертной женщины — Алкмены — и Юпитера, принявшего облик ее мужа Амфитриона, пока тот отсутствовал, что вызвало ревность жены Юпитера Юноны. Помимо своих двенадцати подвигов, Геркулес совершил еще много других поступков и после смерти был вознагражден Юпитером — отец богов обессмертил его: он был взят на Олимп в колеснице Минервы, богини, которая была его защитницей при жизни. В искусстве его подвиги служили сюжетами для фресок, а фигура Геркулеса была особенно привлекательна для скульпторов. По этой причине он не столь часто появляется в картинной галерее, как этого можно было бы ожидать, учитывая такую его популярность. Типичный образ — это фарнезский Геркулес античного скульптора Гликона (Национальный музей археологии, Неаполь) — изваяние, обнаруженное в 1540 году и с тех пор множество раз копировавшееся. Он мускулистого сложения, у него короткие вьющиеся волосы и короткая борода. Тело здесь подчеркнуто особым способом (этим приемом воспользовался Микеланджело): голова сделана непропорционально маленькой. Иногда в ранних подвигах он безбородый. Два его главных атрибута — ДУБИНА, которая сама по себе иногда является символом мужества (см. 21. *Геркулес на распутье*), и шкура ЛЬВА — трофей в его первом подвиге. В античном искусстве и иногда позже он носит львиную шкуру в качестве плаща (львиная голова образует подобие шлема). Менее традиционными атрибутами являются ЛУК, СТРЕЛА и КОЛЧАН — другое его оружие; две ЗМЕИ (14. *Младенец Геркулес, убивающий змей*); ЯБЛОКИ, которые он держит в руке (11. *Золотые яблоки Гесперид*); ПРЯЛКА (17. *Геркулес и Омфала*). В системе аллегории Геркулес персонифицирует физическую силу; в этом случае его сопровождают другие фигуры, такие, как Минерва, представляющая дополнительную добродетель моральной силы, или мудрость.

*Двенадцать подвигов*

Двенадцать подвигов Геркулеса (Аполлодор, 2. 5:1—12; Диодор Сицилийский, 4; Гигин, 30, и другие) были совершены в качестве покаяния за убийство собственных детей в припадке безумия. Дельфийский оракул повелел ему служить двенадцать лет Эврисфею, царю Тиринфа, и совершать все, что тот прикажет. Служба смертному была карой тому из богов, кто осмелился оскорбить главных — олимпийских — богов. Первоначально просто фантастические истории о победе сильнейшего, эти рассказы со временем стали наделяться моральной символикой — они стали выражать триумф добра над злом. Сюжеты с подвигами Геркулеса украшали фризы греческих храмов; они часто встречаются на фресках, особенно итальянских, XV—XVI веков. «Канон» из двенадцати подвигов установился, вероятно, в эллинистическую эру.

1. *Немейский лев.* Лев, терроризировавший жителей Немеи, был неуязвим для оружия — Геркулесу пришлось задушить зверя руками. Он изображается сжимающим льва за горло или — обычнее — стоящим над ним, прижав зверя коленом к земле, а руками при этом выворачивая его челюсть. Его плащ (у Геркулеса еще нет шкуры) развевается так, будто Геркулес прыгнул на животное сзади. Эта трактовка, использовавшаяся также для изображения САМСОНА, основывалась на древнем образе персидского бога Митры, убивающего быка. Поклонение Митре было широко распространено в Римской империи.

2. *Лернейская гидра.* Этот семиглавый (или восьмиглавый — число варьируется) монстр — водяная змея — опустошал Лернейскую страну, находившуюся неподалеку от Аргоса. Не успевал Геркулес отрубить гидре одну голову, как на ее месте вырастало две новых. С помощью своего спутника Геркулес прижег голову горящим факелом и закопал ее в землю, завалив это место огромной скалой, а затем окунул свои стрелы в ядовитую желчь гидры. Он изображается с поднятой дубиной, безуспешно пытающимся убить гидру; она угрожающе извивается, ее хвост обвивает его ногу. КРАБ, посланный ЮНОНОЙ, кусает его за ступню. Раннеренессансная гидра часто напоминает средневекового крылатого дракона (персонификацию Сатаны) — одноглавого и огнедышащего. Барочные художники предпочитали изображать многоглавого монстра, а также его жертв, которыми кругом усыпана болотистая

земля. Или голова гидры может походить на голову Горгоны, у которой вместо волос змеи.

3. *Аркадский олень* (керинейская лань). Получив приказ поймать животное живым, Геркулес целый год выслеживал его и в конце концов ранил его стрелой. Он стоит позади оленя, схватив его обеими руками за рога и прижимая его коленом к земле — такая же поза, как в первом подвиге. Или Геркулес уносит его на своих плечах.

4. *Эриманфский вепрь.* Этот лютый зверь, который терроризировал жителей в окрестностях горы Эриманф, тоже должен был быть пойман живым. Геркулес загнал его в снежный сугроб и тогда поймал его в сеть. Он принес его Эврисфею, который был так напуган, что спрятался в медном пифосе. Геркулес обычно изображается несущим вепря на своих плечах, но может быть представлен в момент поимки его, возможно, выворачивая его нос в обратную сторону. Иногда Геркулес размахивает своей дубиной, что является ошибочной трактовкой.

5. *Авгиевы конюшни.* В конюшнях Авгия, царя Элиды, содержалось три тысячи волов, и не чистились они тридцать лет. Геркулес очистил их за один день, направив через них воды реки. Он стоит, опершись на свою дубину, работа производится сама собою, он лишь наблюдает, как несется поток воды, направленный им через конюшни.

6. *Стимфалийские птицы.* Эти птицы с бронзовыми крыльями, клювами и когтями, а также перьями (которые были не что иное, как ядовитые стрелы) обитали на озере Стимфал в Аркадии. Геркулес напугал их шумом своих трещоток и затем, когда они взлетели, перестрелял их из лука. Он изображается стоящим с натянутым луком, целящимся в птиц.

7. *Критский бык.* Геркулес был послан на остров Крит, чтобы поймать там бешеного быка, принадлежавшего царю Миносу. Хотя зверь изрыгал пламя, Геркулесу в жесточайшей схватке удалось его победить, и бык был отослан обратно в Грецию. Геркулес заносит над быком свою дубину; в другой руке он может держать веревку, которая накинута на шею быка. (По поводу другого эпизода с быком см. 22. *Геркулес, сражающийся с Ахелоем.*)

8. *Кобылицы Диомеда.* Эти дикие животные питались человеческим мясом. Геркулес с друзьями схватил их, а в последовавшей затем битве с царем Диомедом, которому они принадлежали, и его людьми убил царя. Победители скормили его

тело кобылицам, которые в результате покорились им. Геркулес может изображаться хватающим вожжи кобылиц (неожиданно оказывающихся взнузданными), другой рукой он заносит свою дубину.

9. *Пояс Ипполиты.* Эврисфей послал Геркулеса добыть для своей дочери пояс Ипполиты, царицы амазонок (женщин-воительниц). Геркулес заполучил пояс в сражении с амазонками, в котором Ипполита была убита. Амазонки были популярными персонажами эллинистической скульптуры. Геркулес и греческие воины, вооруженные мечами и щитами, изображаются сражающимися с ними.

10. *Коровы Гериона.* Герион, трехглавый человек-монстр с тремя телами, сросшимися в пояснице, и одной парой ног, держал стадо коров на острове Эрифия, расположенном далеко на западе. Пас их великан Эвритион, а охранял двухглавый пес. Получив приказ поймать коров, Геркулес убил сначала пса, а затем великана и в конце концов самого Гериона, а стадо пригнал своему хозяину. Сцена битвы показывает трехглавого Гериона, каждое из его туловищ держит по дубине. Или он лежит мертвый, а Геркулес тем временем уводит корову за рога. Именно в этом походе Геркулес открыл также пролив между мысами Абила (или Абилика) в Атласных горах и Кальпа в Европе, известные как Столбы Геркулеса (Геракловы Столбы, или Гибралтарский пролив). Он может изображаться раздвигающим горы.

11. *Золотые яблоки Гесперид.* Яблоки росли на дереве. Дерево это охранял дракон Ладон. Оно росло в саду Гесперид, «дочерей Ночи». Сад лежал на западе, на склонах гор Атласа. После многих приключений Геркулес достиг сада, убил змея, заполучил яблоки и вручил их Эврисфею. По другой версии, он убедил Атласа подобрать яблоки, а сам тем временем взял ношу Атласа — небосвод — и держал ее на себе. Эта история делится на три сцены. (1) Геркулес держит шар на своих плечах. На одной греческой метопе Минерва для удобства подкладывает ему на плечи подушку. В XVI веке эта тема сделалась аллегорией астрономии: согласно античным мифографам, Атлас научил Геркулеса астрономии, и несение Геркулесом шара стало символизировать вес полученных им знаний. Вместе с Геркулесом могут быть два астронома, узнаваемые по их атрибутам: КОМПАСУ и армилярной СФЕРЕ. Иногда шар поддерживают оба — Атлас и Геркулес. (2) Геркулес сидит или стоит под деревом, ствол которого обвивает змея. Иногда

присутствуют Геспериды. Этот образ, хорошо известный в римские времена, может быть, является источником традиции, согласно которой Едемский сад был яблоневым. (3) Геркулес убивает змея Ладона. Иногда змей принимает форму дракона, перед которым Геркулес стоит с поднятой дубиной.

12. *Цербер.* Геркулес вместе с Меркурием и Минервой спустился в подземный мир, чтобы привести из Гадеса Цербера — пса, сторожившего вход в подземное царство. У него было несколько голов (обычно он изображается трехглавым) и змеиный хвост. Плутон разрешил Геркулесу поймать пса, но условием было не использовать никакого оружия. Геркулес схватил пса за горло и держал так, пока Цербер не стал задыхаться и не сдался. Отправив пса Эврисфею, он затем вернул его в царство теней. Иногда Геркулес изображается — что неправильно — с поднятой дубиной. Или он, накинув на шею псу цепь, выводит его из Аида.

13. *Геркулес, отдыхающий после своих подвигов.* Стоящая в полный рост фигура фарнезского Геркулеса (см. выше) является прототипом многих более поздних образов. Он опирается на свою дубину; у его ног лежит мертвый лев; или шкура льва наброшена на дубину Геркулеса. Или он может держать факел, которым прижигал голову гидры. Другой тип изображения показывает его отдыхающим на шкуре; дубина, лук и колчан лежат рядом с ним на земле. Его окружают и другие свидетельства его подвигов — голова вепря, оленьи рога и так далее.

### *Другие геркулесовские темы*

14. *Младенец Геркулес, убивающий змей* (Феокрит, 24). Геркулес жил, всегда ощущая враждебность Юноны, поскольку он был плодом одной из многих измен ее мужа Юпитера. Когда Геркулес был еще младенцем, она как-то ночью наслала на него двух ядовитых змей, но он поймал их и с легкостью задушил по одной в каждой руке. Он изображается сидящим на земле или в колыбели, крепко сжимающим змей; Алкмена и Амфитрион стоят рядом и с изумлением взирают на происходящее. Вверху может пролетать Юнона в своей колеснице, которую везут павлины.

15. *Геркулес и Какус.* Часть легендарной истории основания Рима. Об этом рассказывают Ливий, Вергилий в «Энеидах» и Овидий в «Фастах» (1:543—578). Геркулес, однажды вечером возвращаясь домой с коровами Гериона, перегнал их через

реку Тибр, после чего лег спать. Огнедышащий великан Какус — римский бог, сын Вулкана, живший поблизости в пещере, — ночью украл нескольких коров: «В гроте спрятал их Какус, задом таща наперед» и преградил путь Геркулесу огромным камнем. Но их мычание выдало их местонахождение. Геркулес убил великана в страшной схватке и освободил коров. Этот сюжет трактовался по-разному. Геркулес с силой обрушивает свою дубину на Какуса, который тащит за хвост быка; или они сражаются в рукопашном бою. Или Какус, уже поверженный, поднимает руки, пытаясь защититься от смертельного удара. Или Геркулес, отдыхая после боя, облокотился на свою дубину; мертвый великан у его ног. Спутник Геркулеса ведет быка из пещеры. На заднем плане уводят других коров. Речной бог Тибр, откинувшись на свою урну, лежит у края воды.

16. *Геркулес борется с Антеем* (Аполлодор, 2.5:11; Диодор Сицилийский, 4). На обратном пути от Гесперид Геркулес сразился с великаном Антеем; тот был непобедим, пока хоть какой-то частью тела касался земли, от которой черпал свою силу. Геркулес поднял его в воздух и так сжал, что сломал ему хребет, и великан умер. Геркулес изображается обхватившим талию Антея, вдавливающим тело великана в свое собственное. Антей (его ноги висят в воздухе, а лицо искажено болью) упирается руками в голову Геркулеса, тщетно пытаясь высвободиться. Этот типичный образ, хорошо известный в эпоху Ренессанса, по-видимому, не имеет прототипа в античном искусстве. В античную эпоху эта тема была редкой.

17. *Геркулес и Омфала* (Аполлодор, 2.6:3). (Иногда именуется *Геркулес и Иола*.) За убийство своего друга Ифита, совершенное в припадке безумия, Геркулес был на три года послан в качестве раба к Омфале, царице Лидии. Но вскоре она смягчила его участь, сделав его своим любовником. Служа ей, Геркулес стал женоподобным, стал носить женскую одежду и украшения и прясть пряжу. Овидий («Фасты», 2:303—358) рассказывает о том, как Пан, влюбленный в Омфалу, пришел к ней однажды ночью и, будучи сбит с толку переменой одежды Геркулеса, по ошибке вознамерился лечь к нему в постель, но тут же был вышвырнут. Встречаются две сцены. (1) Геркулес сидит рядом с Омфалой, которая ласкает его. Примечательна перемена атрибутов: на Омфале его львиная шкура и она держит дубину; он же обряжен в красочные одежды и держит ПРЯЛКУ или веретено, или иногда ТАМБУРИН (инструмент, ассоциирующийся с пороком). Может при-

сутствовать Купидон. Эта тема не встречается в искусстве античной Греции, вероятно, потому, что демонстрирует героя в неприглядном виде, но она встречается в эллинистическую эпоху. В ренессансной и особенно барочной живописи она иллюстрирует идею господства женщины над мужчиной. Эта история, возможно, происходит из древних обрядов плодородия, в которых богиня-мать ассоциировалась с подчиненным ей богом мужского пола. Жрецы, исполняя роль этого бога, носили женские платья. (2) Сцена в спальне Омфалы. Пан лежит простертый на полу, выкинутый из постели Геркулесом. Являются слуги Омфалы; держа светильник, они отодвигают занавеску кровати.

18. *Геркулес и Гесиона* (Гигин, 89). Гесиона, дочь троянского царя Лаомедонта, была подвергнута тому же тяжкому испытанию, что и Андромеда (см. ПЕРСЕЙ): она была прикована к скале в качестве жертвы морскому монстру. Это случилось потому, что ее отец отказался заплатить богам — Аполлону и Нептуну (Посейдону), которых он нанял, чтобы построить стены Трои. Посейдон наслал морского монстра, чтобы разрушить город. Гесиону спас Геркулес, который прыгнул на горло монстру (Микеле да Верона, музей Фицуильяма, Кембридж, Англия).

19. *Убийство кентавра Эвритиона* (Гигин, 33). Эвритион собирался жениться на юной девушке, которая была возлюбленной Геркулеса. В день свадьбы Геркулес явился, убил жениха-кентавра и его братьев и увел невесту (которую некоторые отождествляют с Деянирой). Свадебный пир превратился в поле сражения. Геркулес изображается колотящим Эвритиона своей дубиной, тем временем другие фигуры сражаются на заднем плане. Деянира стоит, наблюдая за происходящим. Вверху витает Купидон, держащий горящий факел.

20. *Геркулес выводит Алкестиду из подземного царства.* Эврипид в «Алкестиде» рассказывает о том, как Алкестида, образец супружеской любви, согласилась умереть вместо своего мужа, царя Адмета. Дух Смерти препроводил ее в подземное царство, но Геркулес отправился за ней, сразился со Смертью и вывел ее обратно на землю. Геркулес стоит у входа в Ад, держа за руку Алкестиду, которая выходит оттуда. Адмет, облаченный в воинские доспехи со шлемом, украшенным перьями, в изумлении приподнимает вуаль с лица своей жены. Иногда вуаль приподнимает Геркулес.

21. *Геркулес на распутье; выбор Геркулеса.* Аллегория, изобра-

жающая героя, сидящего под деревом. Ему надлежит выбрать из двух стоящих перед ним женских фигур, олицетворяющих Добродетель и Порок, каждая из которых убеждает его следовать за ней. Он выбирает первую. Эта моральная басня была сочинена греческим софистом Продиком, другом Сократа и Платона, и пересказана Ксенофонтом («Воспоминания о Сократе» [лат. — «Memorabilia»], 2. 1:22 и далее) и другими авторами. В античную эпоху она, по-видимому, не иллюстрировалась, но приобрела широкую популярность в искусстве Ренессанса и барокко. Путь Добродетели — это узкая скалистая тропа вверх на плато, где может стоять Пегас, крылатый конь, символизирующий славу. Легкий путь Порока ведет в солнечные долины, где обнаженные фигуры плещутся в купальне. Фигура Добродетели обычно одета, Порока — обнажена, или по крайней мере у нее открыта грудь — вариант более часто встречающейся символики НАГОТЫ. Атрибуты Порока (или Распутства) включают: язычковую ДУДКУ Сатира; ТАМБУРИН; МАСКИ (обман, являющийся частым спутником распутства); игральные КАРТЫ (праздность, в которой процветает распутство), плетка и кандалы (ОКОВЫ) (напоминание о наказании за греховное поведение). Атрибуты Добродетели не столь многочисленны. Рядом с ней может стоять человек, коронованный лавровым венком (ЛАВР), он держит раскрытую КНИГУ — это поэт, который расскажет о подвигах Геркулеса. Добродетель может принять облик самой МИНЕРВЫ, богини мудрости и наставницы Геркулеса. Она облачена в воинские доспехи, у нее шлем, на земле у ее ног лежит ее щит, и рядом может находиться ее сова. Добродетель сурово указывает путь. Вверху СЛАВА трубит в свою трубу, или ОТЕЦ-ВРЕМЯ взирает сверху, давая тем самым понять, что о Геркулесе будут помнить вечно. Сам Геркулес обычно предстает в этой сцене молодым и безбородым. В живописи позднего барокко он может обнаруживать некое влечение к Пороку, но обычно он, по-видимому, осознает, на каком пути лежит долг. Фигура Геркулеса иногда заменяется портретом принца или сына какого-нибудь аристократического рода.

### *Смерть Геркулеса*

О цепи событий, приведших к смерти Геркулеса и его апофеозу, рассказано Софоклом в «Трахинянках»; эта история пересказана Овидием и другими авторами: мы узнаем о

том, как непреднамеренные действия его жены Деяниры, которую он получил в качестве награды в состязании со своим соперником, привели его к страданию и смерти. Несколько эпизодов этой истории иллюстрируются в живописи и скульптуре.

22. *Геркулес, сражающийся с Ахелоем.* У Деяниры, дочери речного бога Ойнея, было два поклонника — Геркулес и Ахелой, еще один речной бог. Они сразились за нее, и хотя Ахелой искусно менял свое обличье — то превращался в змею, то становился быком, — Геркулес победил его. В сражении он схватил один из рогов быка. Некоторые художники изображают борющиеся человеческие фигуры, но чаще Геркулес сражается с быком. Он пригибает его, схватив за рога, и коленом прижимает к земле его спину. Поблизости лежит дубина и колчан Геркулеса. Иногда нимфы на заднем плане мастерят из сломанного рога быка рог изобилия («Мет.», 9:85—92).

23. *Убийство Несса* («Мет.», 9:101 — 133; Филострат Младший, «Картины», 16). Геркулес и Деянира достигли реки, где властвовал кентавр Несс. Взявшись переправить Деяниру на другой берег, кентавр вознамерился похитить ее. Геркулес, находящийся уже на другом берегу, выпустил в него свою стрелу и поразил Несса. Кентавр, зная, что теперь его кровь отравлена желчью гидры, которой Геркулес смазал свои стрелы, обратился к Деянире, коварно предлагая ей собрать его кровь, поскольку однажды она послужит ей приворотным средством. Несс изображается готовым пуститься вскачь с Деянирой на спине. Его одежды свободно развеваются. Геркулес на берегу реки натягивает свой лук. Иногда около Несса витает Купидон с горящим факелом. Немного поодаль отдыхает речной бог.

24. *Геркулес зашвыривает Лихаса в море* («Мет.», 9:212—220). В то время как Геркулес был далеко, Деянира у себя дома в Трахине узнала, что он добивался руки другой женщины — Иолы. Она послала к нему гонца — Лихаса — с даром; это была туника, смазанная приворотным зельем Несса, которое — этого она не знала — было ядовитым. Когда Геркулес надел ее, яд начал разъедать его плоть. (Геркулес изображается раздирающим свою одежду, которая горит таинственным пламенем.) Подозревая невинного Лихаса в предательстве, Геркулес зашвыривает его в море. Геркулес изображается вполоборота, приготовившись к последнему невероятному усилию. Лихас висит вниз головой, Геркулес изо всех сил схватил его за ноги.

25. *Геркулес на погребальном костре* («Мет.», 9:230—239). Умирающий герой был доставлен домой в Трахин. Деянира, узнавшая обо всем, что случилось, уже покончила с собой. Геркулес приказал своему сыну Гиллу соорудить на вершине горы костер, чтобы лечь на него; или, согласно другим версиям, он сам соорудил его. С трудом огонь был зажжен, и тогда Юпитер послал молнию, которая тут же поглотила костер. Геркулес ложится на дрова костра, тем временем пламя взметается вокруг него. Или он лежит на львиной шкуре со своей дубиной в качестве подушки.

26. *Апофеоз Геркулеса* («Мет.», 9:240—273). В момент своей смерти Геркулес был поднят в воздух в колеснице Минервы (или Юпитера) и занял свое место как один из двенадцати богов Олимпа. Он женился на Гебе, богине юности, дочери Юпитера и Юноны. Сюжет АПОФЕОЗА, то есть обожествления смертного, — характерная особенность барочного искусства. Этот период демонстрирует расцвет искусства росписи потолков, которое особенно тяготело к изображению сюжетов вознесения на небо. Юпитер восседает с Юноной на троне с балдахином. Геркулес поднимается к ним на колеснице или стоит перед ними на облаке, в его руке дубина. Юпитер вручает ему Гебу, или ее препровождает к нему Купидон. Это происходит в присутствии Нептуна, Аполлона, Минервы, Меркурия и других олимпийских богов.

См. также АПОЛЛОН (6); БИТВА БОГОВ И ГИГАНТОВ; ПРОИСХОЖДЕНИЕ МЛЕЧНОГО ПУТИ; ПРОМЕТЕЙ.

**Герма.** Скульптурный образ бога (первоначально именно Гермеса), приобретший свою типичную форму в классической античности. Установленный на прямоугольной колонне, он имел бородатое лицо, безрукий торс и фаллос. Ее ставили при входе в дом, в садах и при дороге; она защищала сады и виноградники. Вазовая живопись свидетельствует, что такой образ использовался в ритуале «священного бракосочетания» в дионисийских мистериях, связанных с очищением и плодородием. В произведениях Пуссена, Рубенса и их последователей такая статуя нависает над сценами вакхического веселья и празднеств ПАНА и ПРИАПА. Даже изображенная без мужского члена, фигура в целом может вызывать у зрителя фаллические ассоциации, которые действительно принадлежат ей. Герма Венеры фигурирует в сюжете ОТПЛЫТИЕ НА КИФЕРУ.

**Герман Оксеррский,** см. ЖЕНЕВЬЕВА.

**Германик, Смерть Г.** (Тацит, «Анналы», 2:71—72). Римский военачальник (15 до н.э. — 19), сын Нерона Клавдия Друза,

племянник императора Тиберия. Германик был прозван так после его кампании против германских племен. Он умер — жертва интриги, — совершая визит в восточные провинции, вероятно, отравленный Пизо, легатом Сирии. Известия о его смерти стали причиной сцен великой скорби и траура в Риме. (См. также АГРИППИНА В БРУНДИЗИИ.) Он изображается на своем смертном одре, его жена Агриппина рядом с ним, склоненная в скорби. Преданные ему офицеры стоят у ложа, клянясь отомстить за его смерть (Пуссен, Миннеаполисский институт искусств). Этот пример товарищества и встречи смерти с полным достоинством служит типичным образцом стоических добродетелей, продемонстрированных в нескольких творениях Пуссена.

**Гермафродит** («Мет.», 4:285—388). Греческий миф восточного происхождения повествует о существе, которое было наполовину мужчиной, наполовину женщиной, — отпрыском Гермеса и Афродиты (Меркурия и Венеры), отсюда его имя. Будучи юношей (он начал жизнь как мужчина), он однажды купался в озере, где жила Салмакида, одна из нимф Дианы. Она влюбилась в него с первого взгляда и прилипла к нему с такой страстью, что два их тела соединились в одно. Салмакида изображается сидящей у пруда в тот момент, когда обнаруживает молодого человека. Или оба они стоят в воде, Гермафродит пытается высвободиться из ее объятий. (Ф. Альбани. Пинактека, Турин.)

**Гермес,** см. МЕРКУРИЙ.

**Гермоген, Крещение Г**. см. ИАКОВ БОЛЬШИЙ.

**Геро и Леандр.** Согласно легенде, Леандр, юноша из Абидоса, города на азиатском берегу Геллеспонта, каждую ночь переплывал пролив, чтобы на противоположном берегу в городе Сесте встречаться со своей возлюбленной Геро, жрицей Афродиты. Она освещала ему путь, высоко держа горящий факел. Однажды во время бури Леандр утонул. Геро в отчаянии бросилась в море. В этом виде история рассказывается греческим поэтом Мусеем (IV—V века до н.э.). Овидий («Героиды», 18, 19) повествует о возлюбленных, опуская их смерть. Эта тема встречается в итальянской и нидерландской живописи, особенно XVII века. Изображается Леандр, плывущий по направлению к далекой башне, освещаемой Геро; или тонущего Леандра выносят нереиды, тем временем Геро бросается в воду, чтобы покончить с собой. Иная трактовка сюжета: Леандр целым и невредимым достигает берега, его встречает Геро; ее служанка держит горящий светильник.

**Герса,** девушка, возлюбленная МЕРКУРИЯ (2).
**Гесиона,** см. ГЕРКУЛЕС (18).
**Геспериды,** см. ГЕРКУЛЕС (11).
**Гефест,** см. ВУЛКАН.
**Гея,** Мать-Земля, см. САТУРН (1, 2).
**Гиакинт.** Юный спартанский принц, любимец Аполлона, умер после того, как был поражен в голову диском, пущенным Аполлоном, который учил его этому искусству. На месте, где пролилась его кровь, вырос цветок гиацинт. См. АПОЛЛОН (11); ФЛОРА (2).
**Гиацинт** (1185—1257). Доминиканский монах, родился в Силезии, вступил в орден в Риме и стал миссионером в Польше и соседних землях. Он изображается в доминиканском искусстве. Он стоит на коленях перед Св. Домиником, получая рясу ордена, перед тем как отбыть на север. В живописи барокко он изображается коленопреклоненным перед видением Девы Марии, которая молит Христа за него. Житие приписывает ему множество чудес. Рассказывалось, что во время нападения татарских орд он вынес из церкви дароносицу и массивную статую Девы Марии и отнес их в безопасное место, невредимым перейдя через Днепр (или, согласно некоторым церковным авторитетам, Днестр). Он изображается в сопровождении ангелов, помогающих ему нести его ношу. Канонизирован в 1594 году.
**Гигес в спальном покое царя Кандавла** (Геродот, 1:8—12). Кандавл, царь древней Лидии, был покорен красотой тела своей жены и уговорил одного из своих телохранителей по имени Гигес самому удостовериться в этом. Однажды ночью царь тайно поставил Гигеса за дверью царских спальных покоев, откуда он наблюдал за царицей, раздевающейся, чтобы отойти ко сну. На следующий день она призвала Гигеса, сказала ему, что догадалась о его присутствии, и предложила ему на выбор: либо быть убитым («У лидийцев, — говорит Геродот, — считается великим позором быть увиденным обнаженным»), либо самому убить царя и жениться на ней и таким образом стать царем. Гигес выбрал второе. Так он получил царство. Эта тема встречается в барочной живописи Нидерландов и Италии. Царица только что скинула с себя последние одежды. Гигес через портьеры или из-за двери устремляет на нее восхищенный взгляд. Кандавл, на котором корона, может выглядывать из-за его плеча (Йорданс, Национальный музей, Стокгольм.)

**Гийом Аквитанский** (лат. — Гульельм) (ум. ок. 812). Святой, воин, герцог Аквитанский, обращенный в христианство Св. Бенедиктом Аньянским. Он сражался с сарацинами, а после своего обращения в христианство удалился в бенедиктинский монастырь. Изображается получающим монашескую рясу от Бенедикта. Он кладет в сторону свои доспехи, когда преклоняет колени перед аббатом, сидящим на троне. В качестве религиозной фигуры он изображается либо в доспехах, либо в бенедиктинской рясе, а его воинское снаряжение и корона лежат рядом с ним.

**Гилас** (Феокрит, 13). В греческой мифологии красавец юноша, спутник и оруженосец Геркулеса в походе аргонавтов. Однажды вечером во время стоянки он отправился отыскать свежей воды и вышел к источнику, где купались наяды — нимфы фонтанов и ручьев. Пораженные его красотой, нимфы увлекли его в глубины вод, и больше его никто не видел. Сцена представляет собой водоем, возможно, при свете луны. Гилас на берегу или в воде, он пытается вырваться из объятий обнаженных нимф, окруживших его. Обычно рядом лежит опрокинутый кувшин. (Франческо Фурини, галерея Питти, Флоренция.)

**Гипноз**, см. СОН, ЦАРСТВО С.

**Гиппогриф.** Неизвестный в античности, этот монстр был созданием поэтов позднего средневековья. На гиппогрифе ехал Руджьер — языческий рыцарь в поэме Ариосто «Неистовый Роланд» (1516) (см. АНДЖЕЛИКА, 2). Ариосто говорит, что он был потомком ГРИФОНА и кобылицы: «перья и крылья — в отца, /И передние лапы, и лоб, и пасть/ Остальное же все — как у матери» («Неистовый Роланд», 4:18).

**Гипподамия, Похищение Г.**, см. КЕНТАВР.

**Гиппокамп.** Сказочное морское существо, соединившее в себе коня (передняя часть) и рыбу (задняя часть). Гиппокампы везли колесницу НЕПТУНА и ГАЛАТЕИ. «Большая рыба», поглотившая ИОНУ, изображалась в виде гиппокампа в очень раннем христианском искусстве — пример заимствования образа из классической античности для использования христианством.

**Гиппомен**, см. АТАЛАНТА.

**Гисмонда** (Сигизмунда) (Боккаччо, «Декамерон», 4:1). Гисмонда, дочь Танкреда, принца Салернского, была влюблена в скромного пажа из свиты своего отца. Когда отцу стало известно об

этом, он убил юношу, вынул его сердце и послал его Гисмонде в большой золотой чаше. Она влила в чашу яд и выпила его. Гисмонда, подобно другим женским трагическим фигурам — СОФОНИБЕ и АРТЕМИЗИИ, изображается богато одетой, она держит кубок или другой сосуд. Может быть видно лежащее в нем сердце (Хогарт, Галерея Тэйт, Лондон).

**Главк и Скилла** («Мет.», 13:895—967). В греческой мифологии Главк был рыбаком, превратившимся в морское божество (или в морского кентавра) после того, как отведал волшебной травы. Он влюбился в нимфу Скиллу, но она ускользала от всех его посягательств. Кирка, волшебница, любившая Главка, превратила Скиллу в монстра, чтобы Главк прекратил ее преследовать. Скилла обычно изображается в тот момент, когда она ускользает от Главка. Она вскарабкивается на скалистый берег. Он поднимается вслед за нею, с протянутыми к ней руками — белобородый морской бог, с передними ногами, похожими на плавники, и извивающимся рыбьим хвостом (Роза, Брюссельский музей).

**Глаз.** Как и рука, ранний символ БОГА-ОТЦА (до того, как его стали изображать в человеческом облике). В эпоху Ренессанса он может помещаться в треугольник, чтобы символизировать ТРОИЦУ. Глаза на блюде или на стебле — атрибут ЛЮЦЦИИ. У ПОЛИФЕМА один глаз; всевидящий Аргус — стоглазый (см. ИО; ЮНОНА; МЕРКУРИЙ, 1). Узник (его глаз собираются вырвать) перед судьей, показывающим на свой собственный глаз, — СУД ЗЕЛЕВКА. «Дурной глаз», см. КОРАЛЛ.

**Гнев** (лат. — *Ira*). Один из семи смертных грехов, постоянно изображавшийся в циклах ДОБРОДЕТЕЛЕЙ И ПОРОКОВ в средневековой скульптуре, но в других случаях довольно редкая аллегорическая фигура. Общепринятое его изображение — разгневанный человек, нападающий на беззащитного младенца, — встречается во все времена. Его оружием является КИНЖАЛ или МЕЧ. Им размахивает воин, разбойник или условная женская фигура. Жертвой, особенно в средневековой религиозной аллегории, часто бывает монах. Фигура Гнева встречается также в качестве одного из ЧЕТЫРЕХ ТЕМПЕРАМЕНТОВ и в любом случае имеет своим атрибутом ЛЬВА. (См. НЕВИННОСТЬ.)

**Голова.** *Отсеченная голова*: На большом плоском блюде — ИОАНН КРЕСТИТЕЛЬ (7, 9). С завязанными глазами на большом плоском блюде — ПАВЕЛ, апостол (13). Которую

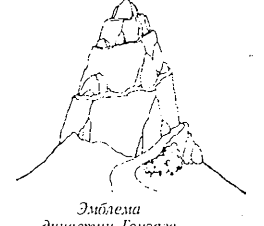
держит женщина с мечом в руке, возможно, кладется в мешок — ЮДИФЬ. Большая голова, которую держит молодой воин или несет ее, насаженной на кол, — ДАВИД (4). Голова со змеями вместо волос, которую держит греческий воин, — ПЕРСЕЙ. С обезглавленным телом, сцена суда — МАНЛИЙ ТОРКВАТ. Голова, возможно коронованная, которую держат над источником, — ТОМИРИС. Которую держит женщина, коленопреклоненная перед восседающим на троне королем, — СУД ОТТОНА. Пронзенная копьем, у ног женщины-воительницы — ЧЕТЫРЕ ЧАСТИ СВЕТА: Америка. Перед римским военачальником — ЦЕЗАРЬ, Гай Юлий. У ног или под ногами крылатого бога — МЕРКУРИЙ (1). Цефалофор, то есть святой со своей головой, «укрытой в руках» или которую он держит в руках, есть ДЕНИ. Голова Христа, запечатленная на плате, — ВЕРОНИКА. *Голова с двумя лицами* — бог ЯНУС. *Голова с тремя лицами* — персонифицированное БЛАГОРАЗУМИЕ, иногда у него может быть два лица. См. также МОНСТР.

**Голубь.** Христианский символ Св. Духа, по словам Иоанна Крестителя: «Я видел Духа, сходящего с неба, как голубя, и пребывающего на Нем» (Ин. 1:32). В этом значении он появляется в изображениях БЛАГОВЕЩЕНИЯ, КРЕЩЕНИЯ Христа и ПАВЛА, апостола (2); СОШЕСТВИЯ СВ. ДУХА и ТРОИЦЫ; аналогичным образом он изображается парящим у уха святых, прославившихся своими литературными трудами, как указание на их вдохновение, в особенности ГРИГОРИЯ ВЕЛИКОГО, но также БЕРНАРДИНА СИЕНСКОГО, ИОАННА ХРИЗОСТОМА; ТЕРЕЗЫ; ФОМЫ АКВИНСКОГО. Голубь, вылетающий из уст монахини, символизирует ее душу, возносящуюся на небо, поэтому он у СХОЛАСТИКИ (сестры БЕНЕДИКТА, душу которой в образе голубя он увидел в видении); также РЕПАРАТЫ и других. В первом случае голубь может сидеть на ее руке или на книге или парить над ее головой. Голубь с пузырьком в клюве является атрибутом РЕМИГИЯ; сидящий на расцветшем жезле — ИОСИФА, мужа Девы Марии; два голубя на блюде, их крылья распростерты — НИКОЛАЯ ТОЛЕНТИЙСКОГО; двуглавый голубь сидит на плече ЕЛИСЕЯ. Семь голубей, парящие вокруг образа Христа или Девы Марии с Младенцем (как правило, в витражах готических соборов), символизируют Семь даров Св. Духа (Ис., 11:1—2). У них могут быть подписи по-латыни: *Sapientia* [Мудрость], *Intellectus* [Разум], *Consilium* [Проницательность], *Fortitudo* [Твердость], *Scientia* [Знание], *Pietas* [Набожность],

*Timor* [Страх]. Голуби, предназначенные для жертвоприношения, см. ОЧИЩЕНИЕ ХРАМА; ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ГОСПОДА В ХРАМЕ. Голубь в ковчеге (НОЙ) стал символом хороших новостей и мира и потому атрибутом МИРА. Со времен античности он символизирует любовь и постоянство, и таким образом голубь или пара голубей являются одним из главных атрибутов ВЕНЕРЫ и в широком смысле РАСПУТСТВА. Целующиеся голуби намекают на объятия влюбленных. Пара голубей, обращенных друг к другу, — принадлежность СОГЛАСИЯ. Порой голубь неожиданно является атрибутом ЦЕЛОМУДРИЯ. См. также ТРОН.

**Гомер.** Изображения Гомера относятся к тому периоду, когда не очень беспокоились о портретном сходстве. Для художников он был слепым греческим поэтом, написавшим «Илиаду» и «Одиссею». В античную эпоху считалось, что его слепота была наказанием за его клевету на Елену Троянскую. Идеализированные портреты показывают его седовласым старцем благородной внешности, с незрячими глазами и с лавровым венком (ЛАВР). Рядом с ним юноша записывает его слова на ДОЩЕЧКУ стилем (атрибут Каллиопы, МУЗЫ эпической поэзии). Он может держать две книги — два своих творения. Чаще же он держит струнный инструмент, обычно скрипичного семейства, или играет на нем — аллюзия на античную практику сопровождать декламирование поэзии музыкой (в Греции — игрой на лире). На рафаэлевском «Парнасе» Гомер изображен в обществе Вергилия и Данте (Станца делла Сеньятура, Ватикан). По поводу гомеровских тем в искусстве, см. ТРОЯНСКАЯ ВОЙНА; УЛИСС.

**Гора.** Эмблема (*impresa*) нескольких членов династии Гонзага, дарованная Карлом V Федериго (1500—1540), сыну Джованни Франческо II и Изабеллы д'Эсте, за его защиту Павии в 1522 году от Франции. Она может венчаться алтарем или гробницей и иметь девиз «ΟLYΜΡΟΣ» [греч. — «Олимп»] или «Fides» [лат. — «Вера»]. Иногда она окружена ЛАБИРИНТОМ Гонзага. Ее часто можно встретить в декоре дворцов Гонзага, например, палаццо дель Те (Мантуя).


*Эмблема династии Гонзага*

**Гораций Коклес** (Ливий, 2:10; Плутарх, 6:16). Легендарный римский воин, чей героизм спас Рим от захвата этрусскими войсками Ларса Порсены. Он заставил их остановиться у деревянного моста

через Тибр, не давая им хода, пока римляне не разрушили мост позади него. Затем, отпустив двух своих товарищей, он продолжал бой врукопашную. В последний момент с мольбой «Отец Тиберин! Тебя смиренно молю: благосклонно прими это оружие и этого воина!» он ринулся в реку и невредимым переплыл ее. Гораций изображается при вступлении на мост, с мечом в руке, отбивающим атаки нападающих на него неприятелей. Позади него воины, стремительно разбирающие бревна моста. На заднем плане виден Рим. Полулежащий бог реки взирает на происходящее. Над Горацием может парить фигура ПОБЕДЫ, готовая увенчать его лавровым венком (Лебрен, Дулвич).

**Горации, Клятва Г.** (Ливий, 1:23—24). Вражда между римлянами и альбанцами грозила привести к войне. Тогда согласились на турнир между тремя представителями каждой стороны — от римского рода Горациев и противостоящего рода Куриациев. В результате поединка в живых остался только один из Горациев, и Рим был объявлен победителем. Узнав затем, что его сестра была просватана за одного из Куриациев, он убил ее. Он был приговорен к смертной казни, но исполнение приговора было отсрочено по апелляции его отца. Этот сюжет можно найти в итальянской и североевропейской живописи XVI—XVII веков. Трое Горациев — символ древнеримского героизма — изображаются перед битвой, дающими священную клятву своему отцу, высоко держащему их мечи. С одной стороны три их сестры в смиренных позах, одна, возможно, думает о своем женихе (Ж.-Л. Давид, Лувр). Иногда также изображается сцена битвы.

**Горгоны.** В античной мифологии три сестры-чудовища ужасного вида, со змеями вместо волос и свирепыми глазами. Одна из них — Медуза — была убита ПЕРСЕЕМ.

**Гордиев узел,** см. АЛЕКСАНДР ВЕЛИКИЙ (3).

**Гордыня** (лат. — *Superbia*). Один из семи смертных грехов, корень зла, постоянно изображавшийся в средневековых циклах картин на тему ДОБРОДЕТЕЛИ И ПОРОКИ в виде всадника, падающего со своего коня. Правило изображать Св. Павла падающим с коня на пути в Дамаск (ПАВЕЛ, 1) возникло не из Священного Писания. В битве добродетелей с пороками Гордыню побеждает СМИРЕНИЕ. В эпоху Возрождения женская фигура Гордыни наделялась ЛЬВОМ и ОРЛОМ (царями, соответственно, земли и воздуха), ПАВЛИНОМ (самая гордая из птиц) и ЗЕРКАЛОМ, в котором может быть виден образ

Сатаны. В эпоху Возрождения последний тип изображения тяготеет к тому, чтобы превратиться в образ СУЕТЫ.

**Горностаевый мех.** Горностай в зимний период, когда у него белый мех и черный кончик хвоста; символ чистоты, рожденный из легенды о том, что горностай умирал, если его белизна маралась. Потому он является атрибутом Целомудрия в его ТРИУМФЕ и, в случае изображения женской фигуры, — аллюзией на добродетель изображенной модели. Св. девы этого статуса могут носить мантию, отороченную горностаевым мехом, в особенности Урсула, имеющая дополнительное право на него. Накидка у Магдалины часто из горностаевого меха. Он атрибут персонифицированного Осязания (одного из ПЯТИ ЧУВСТВ). Он является эмблемой (*impresa*) Анны Бретонской и ее дочери — жены Франциска I (1494—1547), покровителя искусств; потому изображения горностая можно видеть в королевских дворцах Франции, например, Блуа. Горностай включался в изображение на гербах герцогов Бретани.

**Города,** персонифицированные**.** Традиция изображения города посредством женской фигуры, обычно в шлеме, с копьем и мечом, была известна в античности. У Афин и Рима были такие покровительствующие им божества. Тихе, богиня случая и судьбы, которая была защитницей Византии и других городов, носила, подобно Кибеле, корону, напоминающую по форме стену с башенками. В средние века такая женская фигура, вооруженная и коронованная, могла изображаться на картинах с видом города — она стоит среди зданий. В таких случаях эта фигура была просто персонификацией данного города, а не изображением божества-защитницы. Начиная с XV века Венеция изображается коронованной, подобно королеве, сидящей на троне и держащей МЕЧ. С обеих сторон от нее по ЛЬВУ — эмблема Св. Марка, покровителя Венеции. Ее может сопровождать — поскольку это приморский город — Нептун и иные морские божества. Другие города имели свои персонификации, не столь, однако, ясно различимые.

**Горящий куст** [Неопалимая купина], см. МОИСЕЙ (5).

**Гостеприимство.** Одна из малых добродетелей, предстающая в образе женщины с РОГОМ ИЗОБИЛИЯ, возможно, предлагающая его ребенку, тем временем другой рукой она приглашает к себе путника. Гостеприимство персонифицируется путником, который является не кем иным, как Христом, радушно

приглашаемым монахом, — сюжет, встречающийся на монастырских фресках.

**Гракхи,** см. КОРНЕЛИЯ.

**Грамматика,** персонифицированная, см. СЕМЬ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ.

**Гранат.** Христианский символ Воскресения, основанный на античной ассоциации этого плода с Прозерпиной, которая возвращалась каждую весну, чтобы возродить землю. Множество зерен, содержащихся под его твердой кожурой, сделало его также символом единения многих под одним началом — либо Церкви, либо светского монарха — и ЦЕЛОМУДРИЯ. В качестве символа Воскресения его держит Младенец Христос (ДЕВА МАРИЯ, 13), он также присутствует в аллегорическом НАТЮРМОРТЕ. Девственность Девы Марии выражается гранатовым деревом, под которым она сидит с единорогом (ДЕВА МАРИЯ, 5). Гранат был эмблемой (*impresa*) императора Священной Римской империи Максимилиана (1459—1519) и Изабеллы Португальской, жены его внука Карла V Испанского. Увенчанный крестом гранат является атрибутом ИОАННА БОЖИЕГО.

**Гранида и Дайфило.** Двое влюбленных — персонажи голландской пасторальной пьесы Питера Хофта «Гранида». Гранида, дочь восточного царя, помолвленная с принцем Тисифернесом, заблудилась во время охоты. Она повстречала пастуха Дайфило и его госпожу Дорилею, которые только что повздорили. Дайфило сходил за водой для принцессы, чтобы дать ей напиться, и влюбился в нее. Он последовал за ней ко двору, и после нескольких поворотов в сюжете они сбежали вместе в лес, чтобы предаться пасторальной жизни. Дайфило был схвачен и заточен в темницу одним из стражников свиты Граниды. Они вновь в конце концов соединились после вмешательства в дело Тисифернеса, который отказался от своих притязаний на нее. Эта пьеса утвердила в Голландии моду на пасторальные идиллии и долго оставалась популярной. Она широко представлена в голландской живописи XVII века. Любовники изображаются в лесной местности, к ним приближается один из свиты или солдат, чтобы арестовать Дайфило. Из нескольких сцен чаще всего изображается первая встреча любовников (Акт 1, сцена 3): коленопреклоненный Дайфило перед Гранидой, которая сидит верхом на лошади или только что слезла с нее. Он предлагает ей воды в раковине. Дорилея смотрит на это с неудовольствием.

**Грации,** см. ТРИ ГРАЦИИ.

**Грехопадение,** см. АДАМ И ЕВА (2).

**Григорий Великий** (540(?)—604). Христианский святой и один из четырех латинских (западных) отцов Церкви. В качестве папы он доказал, что является выдающимся администратором, установившим форму римской литургии и ее музыку (григорианский хорал). Он ввел правило безбрачия для духовенства и содействовал распространению христианства в Англии, послав туда миссию во главе с примасом Августином (Кентерберийским). Обычно Григорий изображается высоким безбородым брюнетом в папских одеждах с тиарой и с папским крестом с тремя поперечинами. Его главным атрибутом является ГОЛУБЬ — символ Св. Духа, который сидит у него на плече или витает над его головой или над ухом, намекая на боговдохновенность его писаний. Его секретарь может быть изображен с удивлением подглядывающим за этим через занавеску. В религиозной живописи Григорий часто появляется с тремя другими латинскими отцами Церкви — Амвросием, Августином и Иеронимом. В искусстве Контрреформации он фигурирует в сценах, касающихся душ в Чистилище.

1. *Трапеза Св. Григория.* Традицией Григория было устраивать трапезы для двенадцати бедняков (по числу присутствовавших на Тайной Вечери). Житие повествует о том, что однажды ночью с ними сел тринадцатый гость, который предстал Григорию в облике Христа. Он может изображаться как ангел или в одеянии паломника.

2. *Св. Григорий освобождает душу императора Траяна.* «Золотая легенда» рассказывает любопытную историю об одной вдове, жившей во времена императора Траяна, которая требовала возмездия за смерть своего сына, убитого сыном императора. Траян в свою очередь отдал ей своего сына, но тем не менее был осужден на пребывание в Чистилище. Пять столетий спустя Григорий с помощью своих молитв содействовал освобождению души Траяна, которая изображается выносимой ангелами вверх из пламени (Данте, «Чистилище», 10:73—94). В качестве аллегории Справедливости эта тема часто изображается в паре с Судом Соломона и Даниила. Чистилище — концепция, развитая Григорием, — представлялось местом — не небом и не адом, — где удерживались души тех, кто не полностью искупил свои земные грехи, или «очистился». Григорий полагал, что молитва может быть действенна в

ускорении их высвобождения. Обнаженная фигура императора иногда может быть атрибутом этого святого.

3. *Св. Григорий освобождает душу монаха.* «Диалоги» (4:40) Григория повествуют об одном монахе, которому его аббат отказал в причащении, поскольку нашел в его келье спрятанные три золотые монеты. Своими молитвами Григорий обеспечил освобождение души монаха из Чистилища. Он стоит перед алтарем, позади него монах, объятый языками пламени Чистилища, тем временем ангелы уносят душу монаха на небеса.

4. *Чудо покрова.* Императрице Констанции, требовавшей от Григория святых реликвий, был дан покров (или саван) Иоанна Евангелиста, который она отвергла с презрением как ложный. Когда Григорий пронзил ткань ножом, из нее вытекла кровь, доказывавшая подлинность покрова.

5. *Месса Св. Григория.* Легенда позднего времени, вероятно, родившаяся из того факта, что Григорий упорядочил обряд совершения мессы. Эта легенда рассказывает о том, как святой, обнаружив неверующего в своей общине, молился о знамении и был вознагражден явлением над алтарем распятого Христа и инструментов Страстей. Эта тема часто встречается в эпоху религиозного искусства, последовавшую за Контрреформацией. Христос может изображаться несущим свой крест на плечах или сдавливающим свою рану на боку, из которой кровь струится в чашу. Изображаемые инструменты Страстей обычно следующие: гвозди, терновый венец, губка, копье, плетка и колонна (БИЧЕВАНИЕ); но также иногда молоток, веревка, игральные кости воинов, петух, который прокричал после отречения Петра, голова Иуды, руки, которые били Христа, кувшин, таз и полотенце Пилата, плат Св. Вероники. Обычно присутствуют ангелы, иногда размахивающие кадилами (см. также ПОЛОЖЕНИЕ ВО ГРОБ; МУЖ СКОРБЕЙ).

См. также ФИНА.

**Грифон.** Легендарный монстр, имеющий голову, крылья и когти орла, а корпус и заднюю часть тела — льва. Образ этот древневосточного происхождения, там грифон вместе с другими фантастическими животными должен был, как считалось, охранять золото Индии. Греки полагали, что грифоны были стражами золотых копий скифов. Грифон обычно изображается в геральдике, где он символизирует объединенные качества орла и льва — бдительность и отвагу. Как христианский символ он означает двойственную природу Христа — божественную (птица) и человеческую (животное) и является тради-

ционным мотивом в готической церковной скульптуре. Данте («Чистилище», 29:106 и далее) описывает триумфальную колесницу Церкви, которую везут грифоны. См. также ГИППОГРИФ.

**Гроб.** Друзиана, воскрешенная, восстающая из гроба, — ИОАНН ЕВАНГЕЛИСТ (3). Лазарь, иногда встает из гроба (ВОСКРЕШЕНИЕ ЛАЗАРЯ). Три открытых гроба, в них трупы, на это смотрят три принца — СМЕРТЬ (2).

**Гробница.** Тело Христа, помещаемое в гробницу, — ПОЛОЖЕНИЕ ВО ГРОБ; подобным же образом поступают с телом Девы Марии — СМЕРТЬ ДЕВЫ МАРИИ. Ангел, сидящий на открытом гробе, приближающиеся три женщины — СВЯТЫЕ ЖЕНЫ У ГРОБА. Пустой гроб, окруженный апостолами; Дева Мария вверху — УСПЕНИЕ; см. также КОРОНОВАНИЕ ДЕВЫ МАРИИ и ФОМА, апостол (1). Христос, поднимающийся из гробницы или парящий в вышине, держащий хоругвь с красным крестом, — ВОСКРЕСЕНИЕ. Христос, стоящий в гробу, показывающий свои раны, — МУЖ СКОРБЕЙ. Фигура — часто обмотанная, — выступающая из гробницы, присутствуют Христос и другие — ВОСКРЕШЕНИЕ ЛАЗАРЯ. Три открытых гроба, в которых лежат трупы, на них натолкнулись трое мужчин — СМЕРТЬ (2). Пасторальная сцена с пастухами, внимательно рассматривающими гробницу — ET IN ARCADIA EGO.

**Грудь.** Богиня плодородия — Диана Эфесская — изображалась в античную эпоху с многими грудями. Первоначальный образ, согласно некоторым авторам, был украшен большими финиками (символы плодородия), которые впоследствии стали ошибочно заменяться грудями. Подобная фигура в ренессансной живописи, особенно в окружении цветов, плодов и других свидетельств земного плодородия, олицетворяет Мать-Природу (см. также ЭРИХТОНИЙ). В качестве источника жизни и питания грудь приобрела несколько оттенков значения. Молоко из груди Юноны застраховало от смерти Геркулеса (ПРОИСХОЖДЕНИЕ МЛЕЧНОГО ПУТИ). Женщина, выдавливающая молоко из своей груди, персонифицирует Милосердие и схожую добродетель Доброту, которая смиряет суровость Правосудия. БЕРНАРД Клервоский (2) получает молоко Девы Марии в чуде лактации. Из образов младенцев у груди образ Младенца Христа — «Virgo Lactans» [лат. — «Дева Кормящая»] восходит к очень раннему периоду христианского искусства (ДЕВА МАРИЯ, 6). Молоко творческого вдохновения может

литься из груди Музы на страницу или на музыкальный инструмент (см. также ВДОХНОВЕНИЕ). Женщина, кормящая более одного ребенка, может персонифицировать Землю (один из ЧЕТЫРЕХ ЭЛЕМЕНТОВ), но чаще МИЛОСЕРДИЕ. На двойном портрете мужчины и женщины рука мужчины, бесстрастно лежащая на груди женщины, означает предательство. Две груди на блюде являются атрибутом АГАТЫ.

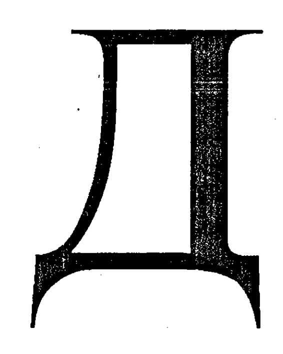
**Губерт** (ум. 727). Епископ Маастрихтский, впоследствии Льежский. Согласно позднему его житию, он, будучи молодым человеком, предавался мирским наслаждениям, в особенности охоте. Однажды, охотившись в страстную пятницу, он вдруг неожиданно натолкнулся на белого оленя, у которого между рогами было распятие. Это видение побудило его обратиться в христианство. Такая же история рассказывается о ЕВСТАФИЕ, и потому этих двух святых трудно различить. В качестве молитвенной фигуры Губерт изображается облаченным в епископские одежды. Его атрибутом является олень с распятием. Он стоит рядом с ним или лежит на книге, которую держит святой. Как святой покровитель охотников, он может также держать охотничий рог. Сцены из его обращения в христианство показывают его коленопреклоненным в лесу перед оленем, у которого между рогов распятие. В отличие от Евстафия, он встречается лишь в искусстве Северной Европы только начиная с XVI века. Евстафий, римский воин, носит доспехи; Губерт обычно одет как охотник.

**Гундафор, царь; Дворец Г.**, см. ФОМА, апостол (3).

**Гусеница,** с коконом и бабочкой — НАТЮРМОРТ.

**Гусыни брата Филиппо** («...Филиппо Бальдуччи») (Боккаччо, «Декамерон», 4: вступление). Филиппо, некий флорентиец, овдовел и удалился вместе с единственным своим сыном в горы, чтобы оградить его от дьяволов города. Так было, пока сын не вырос и не отправился сопровождать отца во Флоренцию. По пути они повстречали компанию девушек, возвращавшихся со свадьбы. «А это что такое?» — спросил сын. «Не обращай внимания, — ответил отец. — Это молодые гусыни, от них только беда». Отец сделал юноше выговор за его желание взять одну из них с собой домой. Этот сюжет можно найти во французской живописи рококо: молодой человек спрашивает своего престарелого родителя по поводу проходящей мимо группки болтающих девушек.

**Гусь.** Атрибут МАРТИНА ТУРСКОГО. Гусь, за которым гонится старик вокруг обеденного стола, — ФИЛЕМОН И БАВКИДА.



**Давид.** Мальчик пастух, ставший царем Израиля. Масса легендарного окружает библейский рассказ об этой сложной и противоречивой фигуре. Он был главарем шайки, воином, государственным деятелем; он объединил Израиль в единое царство и покорил Иерусалим, сделав его столицей; был музыкантом и традиционно считается автором псалмов. Будучи царем, он не смог подняться над интригой, ставшей причиной смерти мужа его любовницы. Давид является важной фигурой в христианском искусстве не просто как «тип» или прообраз Христа; согласно Матфею, он был прямым предком Христа (см. ИЕССЕЙ, ДЕРЕВО И.). Его атрибутами являлись струнный инструмент (обычно арфа) и корона. Хотя средневековые книги псалмов показывают Давида играющим на арфе или иногда на псалтериуме, в ренессансном искусстве, особенно в XVI веке, он держит какой-нибудь инструмент семейства ВИОЛЫ (см. рис. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ).

1. *Давид, помазываемый Самуилом* (1 Сам., 16:1—13). Самуил, пророк и духовный лидер израильтян, искал того, кто мог бы стать его преемником. Взяв с собою «телицу из стада» для жертвоприношения, он пошел в Вифлеем и нашел там Иессея. Тот представил ему семерых своих сыновей, но Самуил отверг их всех. Наконец он послал за самым младшим — Давидом, который тогда был в поле и пас овец. Самуил выбрал его и помазал его елеем из рога. Давид изображается юным пастухом и, возможно, с пастушеским посохом, коленопреклоненным у алтаря перед Самуилом. Семеро братьев стоят на заднем плане, тем временем Иессей готовит животное для жертвоприношения.

2. *Давид, играющий на арфе.* Иногда он изображается играющим на арфе в пасторальной атмосфере, пася своих овец, —

сцена, напоминающая Орфея, пленяющего зверей своей игрой. Чаще он играет перед Саулом (1 Сам., 16:23). Царь страдал меланхолией, которую Давид облегчал своей игрой.

3. *Давид, убивающий льва и медведя* (1 Сам., 17:32—37). Желая убедить Саула в своей достаточной зрелости, чтобы вступить в бой с Голиафом, Давид поведал царю, как, будучи еще пастухом, он привык сражаться с дикими животными, нападавшими на его стада. Когда лев или медведь уносил овцу из стада, Давид быстро гнался за ним, хватал его и убивал. Здесь у льва, этого символа бесстрашия и силы, роль противоположная: сюжет этот символизирует победу Христа над Сатаной. Его обычно можно найти в Псалтирях и в средневековой каменной скульптуре.

4. *Давид и Голиаф.* Существуют два сюжета: (а) битва, (б) триумфальное возвращение Давида, несущего отрубленную голову Голиафа. (а) *Битва.* (1 Сам., 17:38—51). Армии филистимлян и израильтян расположились станами друг против друга. Голиаф из Гефа, единоборец-победитель, был ростом более восьми футов, с медным шлемом на голове, в чешуйчатой броне и медных наколенниках, и «древко копья его было как навой у ткачей». Давид же отказался от того снаряжения, которое предложил ему Саул (хотя он иногда ошибочно изображается в доспехах), и вместо этого взял пять камней для своей пращи и положил их в свою пастушескую сумку. Битва была недолгой. Два соперника направились друг к другу, обмениваясь насмешками. Давид достал камень из своей сумы, метнул его и поразил Голиафа в лоб, убив его. Затем он быстро выхватил из ножен меч и отсек ему голову. Это был сигнал для израильтян атаковать, и они разгромили врага. История эта стала прообразом искушения Христа дьяволом в пустыне. Она использовалась в более широком контексте как символ победы справедливости над грехом. (б) *Триумф Давида* (1 Сам., 18:6—7). Когда Давид возвращался после битвы с Голиафом, навстречу ему выходили женщины с песнями и плясками, играя на музыкальных инструментах. Они славили его, восклицая: «Саул победил тысячи, а Давид — десятки тысяч». Давид изображается несущим голову Голиафа в руках, или иногда она насажена на меч или копье. Он может идти пешком в сопровождении женщин или ехать верхом на лошади, или он в колеснице в триумфальной процессии на римский манер. Этот сюжет трактовался как прообраз Входа Христа в Иерусалим.

5. *Приношение Авигеи* (1 Сам., 25). Во время своего пребывания в иудейской пустыне Давид и люди его добывали себе провизию «военными методами». Один богатый, но жестокий и злой земледелец отказался снабдить их пропитанием, и они приговорили казнить его. Но его жена Авигея, «женщина весьма умная и красивая лицом», вышла, чтобы встретить Давида «мирным приношением хлеба и вина». Это с благодарностью было принято. Муж Авигеи узнал об этом на следующий день после пира, когда протрезвел, и «замерло в нем сердце его, и стал он как камень». Вскоре после этого он умер. Авигея вышла замуж за Давида. Обычно она изображается стоящей на коленях перед ним. Позади нее служанки, навьюченные ослы и ее сопровождающие, которые несут корзины с хлебами.

6. *Давид, пляшущий перед ковчегом* (2 Сам., 6). Ковчег Завета — это ящик, в котором хранились священные реликвии иудеев. Хотя в какой-то момент он был захвачен филистимлянами, он принес им столько неприятностей, что они сами его вернули. Давид с множеством своего народа перенес его в Иерусалим «с восклицаниями и трубными звуками». Давид в необузданной радости прыгал и плясал обнаженный перед ковчегом. В окно его увидела его жена Мелхола и «уничижила его в сердце своем». Впоследствии она в присутствии слуг саркастически упрекала его за такое поведение.

7. *Давид и Вирсавия* (2 Сам., 11:2—17). Однажды вечером, прогуливаясь на крыше своего дворца, Давид увидел внизу красивую женщину, которая купалась. Это была Вирсавия, жена Урии Хеттеянина, который в то время находился вдали от дома, на службе в армии Давида. По барской прихоти он приказал, чтобы ее доставили во дворец, и спал с нею. В результате она забеременела. Позже он написал командиру армии Урии письмо, в котором приказывал: «Поставьте Урию там, где будет самое сильное сражение (...), чтобы он был поражен и умер». Действительно, так и произошло, и Давид впоследствии женился на Вирсавии. Их ребенок прожил всего несколько дней. Давид позже раскаивался в содеянном. Вирсавия изображается за туалетом в различной степени обнаженности. Художники раннего Возрождения изображают ее одетой и просто моющей свои руки или ноги; ей могут помогать слуги. Иногда изображается посланник с письмом (хотя Библия не упоминает такой детали). Поведение Давида, оправдания которому нет, тем не менее не отвращало средневековую

Церковь от отыскания типологической параллели для этого эпизода: в нем видели прообраз Христа, а в Вирсавии — Церкви.

8. *Давид и Авесалом* (2 Сам., гл. 13—19). У сына Давида Авесалома была сестра по имени Фамарь. Ее обесчестил Амнон, сводный брат сыновей Давида. Царь не пожелал наказать своего сына, и Авесалом два года тайно вынашивал план, как отомстить за сестру. Как-то раз он пригласил Амнона на обряд стрижки овец и убил его в своем шатре, когда они пировали. Пока Давид оплакивал сына, Авесалом скрывался в другом родовом племени. Но царь страдал без Авесалома, которого любил, и по прошествии некоторого времени они примирились. Авесалом, однако, вознамерился узурпировать власть отца и собрал для этого войско из разных колен израилевых для восстания. Войска Давида разбили его, и свою смерть он встретил самым драматическим образом: когда он проезжал на муле под дубом, его волосы запутались в ветвях дерева и он оказался легкой добычей для воинов Давида. Царь долго горевал об Авесаломе.

**Далматик.** Особое облачение диакона — туника с длинными рукавами, надеваемая поверх стихаря. Нередко далматик прорезан по бокам, а по периметру он украшен орнаментальной тесьмой (также украшены ворот и рукава). В него облачены диаконы ЛАВРЕНТИЙ; ЛЕОНАРД (украшен геральдическими лилиями); СТЕФАН; ВИКЕНТИЙ САРАГОССКИЙ. См. рис. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОДЕЖДЫ.

**Даная.** В греческой мифологии дочь Акрисия, царя Аргоса. Было предсказано, что царь будет убит внуком — сыном его дочери. И тогда царь заточил Данаю в башню из бронзы, чтобы оградить ее от кого бы то ни было. Но Юпитер проник к ней, обратившись в золотой дождь, и возлег с нею («Мет.», 4:611). От этой связи произошел Персей, впоследствии случайно убивший своего деда диском, который он метнул. Этот сюжет был популярен у художников Ренессанса как повод изобразить обнаженную женскую натуру. Даная на своем ложе, она склоняется на подушки, в нетерпеливом ожидании всматриваясь вверх. Из облака на нее падает золотой свет или дождь (иногда в виде монет). Могут присутствовать Купидон или маленькие амуры. Ко времени средневековья Даная стала символом целомудрия, а также олицетворением зачатия девственницы исключительно благодаря божественному вмешательству. Эта тема считалась прообразом Благовещения. Идея

мистического зачатия встречается также в истории ГЕДЕОНОВОЙ ШЕРСТИ — сюжета, аналогично считавшегося прообразом Благовещения.

**Даниил.** Один из четырех великих пророков. (Другие: ИЕЗЕКИИЛЬ, ИСАЙЯ и ИЕРЕМИЯ.) Книга Даниила — это частично легендарная история, а частично апокрифическое пророчество. Она описывает то, как Даниил поднялся до положения влиятельного лица при вавилонском дворе благодаря, подобно другому иудейскому изгнаннику (Иосиф в Египте), своему искусству толковать сны. Он является также олицетворением Справедливости.

1. *Трое еврейских юношей в раскаленной печи.* (Гл. 3.) Трое спутников Даниила — Седах, Мисах и Авденаго — были брошены в печь из-за того, что отказались поклоняться золотому истукану Навуходоносора. Они остались неуязвимыми, продемонстрировав тем самым силу Бога иудеев, защищающего своих людей. Эта тема относится к числу самых ранних в христианском искусстве и встречается уже в настенной живописи римских катакомб. Каждый период вносил что-то свое в ее интерпретацию. В конечном счете она сделалась прообразом, как и горящий куст (неопалимая купина), непорочности Девы Марии. (См. МОИСЕЙ, 5.)

2. *Даниил во рву со львами* (Дан., гл.6 и апокрифическое добавление к Дан., 23—42). Вторая версия этой истории (из апокрифической книги) является именно той, которая чаще всего иллюстрируется. Даниил был брошен в ров ко львам за неподчинение религиозному эдикту персидского царя Дария или (согласно более цветистому рассказу апокрифа) за то, что явился причиной гибели священного дракона (или змия), которого он накормил неперевариваемым месивом из смолы, жира и волос. Пророк Аввакум был извещен ангелом (традиционно считается, что это архангел МИХАИЛ) о том, что случилось с Даниилом. Ангел отправил Аввакума взять пищу и затем, подняв его в воздух за волосы, отнес в львиный ров. Даниил увидел в этом знак того, что Бог не оставил его. Спустя семь дней царь вернулся и, найдя Даниила живым и невредимым, уверовал в силу еврейского Бога. Придворные, строившие козни против Даниила, сами были брошены ко львам, которые их тут же растерзали. Как и огненная печь, этот сюжет был распространен в эпоху средневековья. В живописи Ренессанса он изображался редко, в XVII веке вновь встречается чаще. Даниил, сидящий или стоящий в гроте,

уходящем вглубь, или в яме, окружен львами. Ему несет еду и питье Аввакум, он спускается с неба в окружении ангелов.

См. также СУСАННА и старцы; ПИР ВАЛТАСАРА.

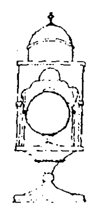
**Данте и Вергилий** (1265—1321; 70—19 до н.э.). В путешествии Данте по Аду и Чистилищу, описанию которого посвящены первые две части «Божественной комедии», спутником и проводником Данте был латинский поэт Вергилий. Вначале поэмы Данте, углубившийся в Темный Лес, встретил Вергилия, который повел его ко входу в Ад. Они прошли вниз через двадцать четыре круга и в конце концов на другом конце земли взобрались на Гору Чистилища с ее долинами и уступами. На ее вершине, когда Данте вступил в Земной Рай вначале третьей стадии своего путешествия, Вергилий оставил его. Данте поднялся через разные небеса Рая вместе с Беатриче, явившейся ему, чтобы сопровождать его. Помимо циклов рисунков и множества иллюстрированных изданий, появившихся на свет после создания поэмы во второй декаде XIV века, творение Данте вызвало к жизни большое количество монументальных живописных произведений. Вергилий изображается увенчанным лавровым венком (ЛАВР), иногда венок также и на Данте. Данте, изображаемый в полный рост, держит книгу, в которой читаются первые слова поэмы: «Nel mezzo del chamino di nostra vita...» [итал. — «Земную жизнь пройдя до половины...»]. Те, кто сопровождают Данте на разных этапах его путешествия, изображаются сторонними наблюдателями. Они либо мученики, находящиеся в Аду, либо менее сурово наказанные и помещенные в Чистилище. Делакруа (Лувр) изображает, как Флегий перевозит их через Стигийское болото, в котором казнятся гневные («Ад», 8:28 и далее). Во втором круге Ада Данте поместил Франческу да Римини, поведавшую ему о своей трагической любви (см. ПАОЛО И ФРАНЧЕСКА). Дантовское видение Ада вдохновляло ренессансных художников, которые выбирали из него отдельные элементы, чтобы проиллюстрировать аспекты христианской эсхатологии, или даже пытались представить всю программу дантовского Ада (см. АД).

**Дарственная Константина,** см. КОНСТАНТИН ВЕЛИКИЙ (3).

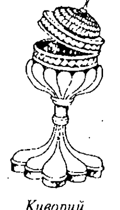
**Дарий,** см. АЛЕКСАНДР ВЕЛИКИЙ (5, 7).

**Дароносица.** Священный сосуд в римской католической церкви, в котором демонстрируется освященная вафля. Она изображается в сценах процессий Тела Христова. Дароносица получила развитие в XIV веке из более старой ДАРОХРАНИТЕЛЬНИ-

цы и раки (ковчега для мощей). Ее простейшая форма — ящичек с круглым оконцем, обычно стоящий на подставке. В XVI веке ее стали великолепно украшать. Она является специальным атрибутом КЛАРЫ (ок. 1194—1253) — подходящей заменой у художников дарохранительницы, упоминаемой в ее житии, а также атрибутом НОРБЕРТА. Ее несет, вместе со статуей Девы Марии, доминиканский монах ГИАЦИНТ. Она перевозится в триумфальной процессии на колеснице (см. СЕМЬ ТАИНСТВ).


*Дароносица*

**Дарохранительница.** Первоначально круглая коробочка с прикрепленной к ней на петельке крышечкой конической формы и лежащим на ней кресте, в которой хранилась священная гостия. От нее произошел другой сосуд с аналогичной функцией — более изысканный — киворий (лат. — *ciborium*), с полукруглой чашей и плотно прилегающей крышкой, стоящий на фигурной ножке. Впоследствии термин «дарохранительница» стал обозначать [у католиков. — *А.М.*] плоскую круглую коробочку, в которой священник приносил причастие больным, — так она обычно изображается в живописи. Она является атрибутом ЛОНГИНА и архангела РАФАИЛА, когда он сопровождает ТОВИЮ.


*Киворий*

*Дарохранительница*

**Дары Св. Духа (семь)**, см. ГОЛУБЬ.

**Дафна,** см. АПОЛЛОН (9).

**Дафнис и Хлоя.** Диодор Сицилийский (4:84) повествует о пастухе Дафнисе, изобретателе буколической поэзии. Он был сыном Гермеса и одной из наяд. Пан обучил его играть на свирели. За измену в любви к одной из нимф он был лишен зрения. История о другом Дафнисе (и Хлое) позднегреческого писателя Лонга (III или IV век) является пасторальным романом о двух влюбленных, их приключениях и в конце концов счастливом соединении и женитьбе. Дафнис классического мифа изображается рядом с Паном, который учит его играть на сиринксе. Возлюбленные Дафнис и Хлоя предстают в итальянской барочной живописи в образе пастухов, часто с сиринксом.

**Двенадцать месяцев** (Сезонные работы). Циклы месяцев стали изображаться со времен раннего христианства. Они встречают-

ся в искусстве Северной Европы (в романских и готических церквах, в миниатюрах средневековых ПСАЛТИРЕЙ и ЧАСОСЛОВОВ) и в Италии эпохи Возрождения. Это популярная тема брюссельских и французских гобеленов XVI—XVII веков. В сюжетах этого цикла обычно изображался труд людей в полях — каждая работа соответствовала времени года. (Сбор урожая — работа, характерная обычно для августа, на картинах художников Южной Европы может производиться раньше.) Каждый месяц, как правило, сопровождается соответствующим знаком Зодиака, нередко также языческим божеством, а иногда и одним из двенадцати возрастов человека. Изображался момент, когда солнце вступает в тот знак Зодиака, который определяет данный месяц. Невозможно представить здесь такой перечень, который был бы кратким и при этом охватывал все встречающиеся варианты сюжетного материала. Знаки Зодиака, изображенные вместе с сезонными работами, представляют полный небесный и земной годичный цикл.

*Январь* (*Aquarius,* лат. — Водолей). Земледелец, рубящий деревья, или пирующий за богато накрытым столом. Танцующие пары. Янус — двуликий бог нового года (или прошлого и будущего), в обличье старика закрывающий одну дверь, молодым открывающий другую. *Февраль* (*Pisces*, лат. — Рыбы). Прививка фруктовых деревьев. Еще одна сцена в доме у камина. Венера и Купидон, парящие в порывах сильного ветра, их одежды развеваются. *Март* (*Aries,* лат. — Овен). Крестьянин, подрезающий виноградник или вскапывающий землю. Марс, бог войны, с мечом в руке, машущий факелом; он в сопровождении пастуха, играющего на лире, и барана. *Апрель* (*Taurus*, лат. — Телец). Возделывание виноградника. Юноши в венках из цветов. Увенчанный цветочными гирляндами Бык (Юпитер, принявший его обличье), похищающий девушку (см. ПОХИЩЕНИЕ ЕВРОПЫ). *Май* (*Gemini*, лат. — Близнецы). Вельможа на коне или пешком, отправляющийся на охоту, у него на руке сокол. Крестьянин, отдыхающий в тени ветвей или косящий траву. Близнецы (Кастор и Поллукс), везущие колесницу Венеры, ее вуаль несет Зефир. Купидон, сопровождающий богиню. *Июнь* (*Cancer*, лат. — Рак). Крестьянин, занятый на сенокосе, несущий косу или косящий, или тащущий охапку сена. Фаэтон, падающий с неба. *Июль* (*Leo*, лат. — Лев). Крестьянин, точущий серп, жнущий хлеб, или несущий снопы, или обмолачивающий хлеб. Геркулес в шкуре льва, стоящий, опершись на свою

дубину; иногда у него в руке яблоко Гесперид. *Август* (*Virgo*, лат. — Дева). Сбор урожая, как в июле, обмолот зерна, или вспахивание земли на волах. Церера, увенчанная колосьями зерна, держащая сноп и серп, едущая на своей колеснице, которую везут змеи. Триптолем, изобретатель плуга, сидящий рядом с ней, держа факел, который освещает ее путь в поиске Прозерпины. *Сентябрь* (*Libra*, лат. — Весы). Сбор винограда или приготовление вина. Винные бочки. Молотьба хлеба. Церера, увенчанная плодами, держащая рог изобилия, полный виноградных гроздей, в другой ее руке весы. *Октябрь* (*Scorpio*, лат. — Скорпион). Разливание вина по бочонкам или сев зерна (сеятель берет зерно из своего фартука). Вакханалия с сатирами и пьяным Силеном, увенчанным виноградными листьями и держащим виноградную ветвь. Менада, бьющая в тамбурин (см. БАХУС). *Ноябрь* (*Sagittarius*, лат. — Стрелец: кентавр с луком). Крестьяне, заготавливающие дрова, собирающие оливы, засевающие поле, пасущие свиней, чтобы откормить их к Рождеству. Кентавр (Несс), похищающий женщину (Деяниру) (см. ГЕРКУЛЕС, 23). *Декабрь* (*Capricorn*, лат. — Козерог: со спиральным хвостом вместо зада). Вскапывание полей, закалывание свиней, хлопоты у очага в преддверии Рождества. Или, как в январе, веселое застолье. Нимфа (Ариадна), доящая козу (Амалфею), младенец (Юпитер), держащий кувшин с молоком (см. ЮПИТЕР, 1).

**Дева** (знак Зодиака), см. ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ.

**Дева Мария** («Мадонна»). Мать Иисуса Христа. Ее чрезвычайно богатая иконография лишь в небольшой части обязана Евангелиям и, кажется, разрасталась на протяжении столетий в силу необходимости для христианской Церкви иметь фигуру матери — предмет поклонения, являющийся средоточием многих древних религий. Сомнения в ее роли — вроде тех, что были высказаны несторианами в V веке или идеологами Реформации в XVI, — лишь стимулировали создание ее изображений теми, кто оставались ее приверженцами. Несторий отрицал, что Дева Мария может по праву именоваться «Богоматерью» — она была матерью только лишь Христа как человека, но не божественной личности. Этот взгляд был осужден как ересь Эфесским собором в 431 году — вердикт, который способствовал распространению образа «Матери и Младенца» как выражения официальной доктрины. (Такие образы уже долгое время существовали в некоторых языческих религиях, в частности, египетская богиня Исида с ее сыном

Гором на коленях, который благополучно продолжал существовать в христианскую эру в некоторых средиземноморских странах. Ранняя Церковь восприняла и использовала его, как и многие другие языческие образы.) Величественные изображения Девы Марии и Младенца на троне, которые на протяжении многих столетий украшали церковную архитектуру, впервые стали распространяться на Западе в VII веке; они срисовывались с византийских образцов. От своего раннего предназначения быть опровержением несторианства такие изображения сохранили на протяжении средневековья пафос утверждения веры, что становится очевидным из надписей, которые иногда сопровождают их: «Maria Mater Dei» [лат. — «Мария Матерь Божия»] и «Sancta Dei Genitrix» [лат. — «Святая Богородица»]. Другим ранним стимулом к почитанию Девы Марии было обнаружение того, что стали считать ее портретом, предположительно написанным Св. Лукой. Росту культа Марии до некоторой степени противилась сама Церковь с ее традиционно враждебным отношением к женщине — отношением, которое культивировалось некоторыми ранними теологами и монашескими институтами, ссылавшимися в оправдание своих взглядов на фигуру Евы (искусительницы). В XII и еще больше в XIII веке почитание Марии столь широко распространилось, что эпоха эта стала называться эпохой культа Девы Марии. Это было время религиозного подъема, вызванного крестовыми походами и достигшего своего высшего зримого выражения, как признают многие, в готических соборах Франции, которые часто воздвигались в честь Богоматери — «Notre Dame». Главным среди средневековых теологов, кто вдохновлял это движение, был Бернард Клервоский (1090—1153). Он интерпретировал Песнь Песней как детальную аллегорию, в которой невеста отождествлялась с Девой Марией. В сущности, эта концепция была уже известна средневековью, но Св. Бернард ее значительно развил, и она стала источником богатой образности, окружающей Деву Марию. (Согласно принятому в настоящее время мнению, эта библейская книга является собранием любовных поэм, которые принято было декламировать на свадебных церемониях.) В замене иератического типа Девы Марии и Младенца другими, менее формализованными, такими, как Мадонна Смирение, сидящая прямо на земле, и *Mater Amabilis* [лат. — Матерь Умиление], Ренессанс видел более материнский аспект отношений матери и дитя, и, возможно, это был самый излюбленный ее образ во

всем христианском искусстве. Дева Мария как объект поклонения (в отличие от ее изображения в повествовательных сценах, основанных на ее легендарной биографии) приняла несколько другие формы, главным образом довольно позднего происхождения. Среди наиболее важных — Дева Мария Милосердие (3), укрывающая кающегося грешника своим обширным плащом, или стоящая на коленях перед Христом на Страшном Суде, моля его о душах умерших; *Mater Dolorosa* [лат. — Матерь Скорбящая], сокрушающаяся о своем сыне, — ее грудь пронзают семь мечей, символизирующие семь ее скорбей, — или сидящая с его мертвым телом, лежащим у нее на коленях; Дева Непорочного Зачатия (4) — доктрина, много дискутировавшаяся средневековыми теологами, но нашедшая свое обоснование в XVII веке, отстаивавшаяся иезуитами, и с тех пор широко изображавшаяся. Однако и теперь некоторые аспекты ее изображения, такие, как Дева Мария Четок (15), имели целью возбудить особое поклонение. Атмосфера религиозного экстаза, порожденная Контрреформацией, проявилась в видениях, которые переживали мистики, — результат самозабвенной молитвы, а иногда следствие возбуждения от религиозных празднеств. Эти видения, которые во многих случаях были зафиксированы ими в их литературных трудах, могли принимать форму распятого Христа, но в особенности Девы Марии, как правило с Младенцем. Они изображались в итальянском и, реже, испанском искусстве с конца XVI и на протяжении всего XVII века. Среди тех, кто изображался подобным образом, были ИГНАТИЙ ЛОЙОЛА, ФИЛИПП НЕРИ и ГИАЦИНТ; из более ранних святых ФРАНЦИСК АССИЗСКИЙ и АНТОНИЙ ПАДУАНСКИЙ в этот период изображались получающими Младенца в свои руки. Другие, кому открывалось видение Девы Марии, были ЕКАТЕРИНА СИЕНСКАЯ, БРИГИТТА ШВЕДСКАЯ, АВГУСТИН (5), АНДРЕЙ (апостол) и император Август (Октавиан) (см. СИВИЛЛА). Дева Мария традиционно облачена в плащ и накидку голубого цвета — символ неба и напоминание о том значении, которое Дева Мария имела как Царица Небесная. Ее одежда обычно красного цвета. В сценах Страстей цвет иногда фиолетовый или серый.

Ниже религиозные темы объединены в три группы: Дева Мария; Дева Мария с Младенцем; Дева Мария с Младенцем и другими фигурами. Повествовательные темы из жизни Девы Марии можно встретить в следующих статьях: ИОАКИМ И

АННА; РОЖДЕНИЕ ДЕВЫ МАРИИ; ВВЕДЕНИЕ ВО ХРАМ ДЕВЫ МАРИИ; ВОСПИТАНИЕ ДЕВЫ МАРИИ; ОБРУЧЕНИЕ ДЕВЫ МАРИИ; БЛАГОВЕЩЕНИЕ; ПОСЕЩЕНИЕ ДЕВОЙ МАРИЕЙ ЕЛИСАВЕТЫ; СМЕРТЬ ДЕВЫ МАРИИ; УСПЕНИЕ; КОРОНОВАНИЕ ДЕВЫ МАРИИ. Другие сюжеты, в которых предстает Дева Мария (не всегда в главной роли): РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО; ПОКЛОНЕНИЕ ПАСТУХОВ; ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ; ОБРЕЗАНИЕ ХРИСТА; ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ГОСПОДА В ХРАМЕ; БЕГСТВО В ЕГИПЕТ; ДИСПУТ С ДОКТОРАМИ; БРАК В КАНЕ; и из цикла Страстей: ПУТЬ НА ГОЛГОФУ; ХРИСТОС, С КОТОРОГО СРЫВАЮТ ЕГО ОДЕЖДЫ; РАСПЯТИЕ ХРИСТА; СНЯТИЕ С КРЕСТА; ПЕРЕНЕСЕНИЕ ТЕЛА ХРИСТА; ПОЛОЖЕНИЕ ВО ГРОБ; ЯВЛЕНИЕ ХРИСТА МАТЕРИ; ВОЗНЕСЕНИЕ; СОШЕСТВИЕ СВ. ДУХА.

### *Дева Мария*

1. *Дева Мария, стоящая или восседающая на троне.* Дева Мария без Младенца, либо стоящая «в славе», либо восседающая на троне — это тот тип изображения, который происходит от очень ранних восточных образцов. Помимо византийских мозаик, он встречается в основном на средневековых церковных фресках и в скульптуре и — несколько реже — на алтарях раннего Ренессанса. Этот тип представляет особую роль Девы Марии как символа самой Церкви, господствующей над человеческим родом во всей своей неисчерпаемой мудрости. В средневековых образцах фигура Марии намного крупнее окружающих ее персонажей. Так выражается идея ее величия. Под ногами Богоматери может быть ЛУНА, имеющая вид полумесяца, — античный символ целомудрия. На Марии может быть традиционная накидка-вуаль или — особенно когда она на троне — корона. Если она держит книгу — Книгу Премудрости Соломона, то этот тип известен как Дева Мария Премудрость (лат. — *Virgo Sapientissima*). Мистическая литература XII—XIII веков обычно именует ее Царицей Небесной (лат. — *Regina Coeli*), в подобной трактовке искусство изображало коронованную Деву Марию, восседающую на троне и держащую державу или скипетр (чаще Мария с Младенцем). К этой же категории относятся портретные и полуфигурные изображения одной лишь Девы Марии эпохи Ренессанса и более поздние, изображающие одну Деву Марию, коронован-

ную или в вуали и, возможно, благоговейно устремляющую свой взор вверх.

2. *Дева Мария Скорбящая; «Mater Dolorosa»; Семь скорбей Девы Марии; «La Soledad».* Хотя термин *Mater Dolorosa* [лат. — Матерь Скорбящая] охватывает образ скорбящей матери, когда она стоит у креста, или сидит, оплакивая мертвое тело Христа, лежащее у нее на коленях, мы касаемся здесь одной лишь Девы Марии. (По поводу других см. РАСПЯТИЕ ХРИСТА, 5, и PIETÀ.) Что касается Девы Марии Семь Скорбей, то она изображается с семью мечами, пронзающими ее грудь или обрамляющими ее голову — буквальная передача пророчества Симеона, которое образует первую из скорбей: «Се, лежит Сей на падение и на восстание многих в Израиле и в предмет пререканий, — и Тебе Самой оружие пройдет душу» (Лк., 2:34—35). (См. ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ГОСПОДА В ХРАМЕ.) Другие шесть — это БЕГСТВО В ЕГИПЕТ, Христос, потерянный своей матерью (см. ДИСПУТ С ДОКТОРАМИ), несение креста (ПУТЬ НА ГОЛГОФУ), РАСПЯТИЕ ХРИСТА, СНЯТИЕ С КРЕСТА, ВОЗНЕСЕНИЕ (когда Христос в последний раз покидает свою мать). Семь Скорбей были провозглашены в качестве церковного праздника Кельнским собором в 1423 году, дабы сформировать соответствующую параллель к уже существовавшим тогда Семи Радостям. Этот сюжет наиболее часто встречается в искусстве Северной Европы, главным образом во фламандской живописи XVI века, где мечи могут заменяться изображением самих этих семи эпизодов, обрамляющих Деву Марию. Некоторое количество примеров мотива меча можно встретить в Италии и Испании в XVII веке. Одинокая фигура скорбящей Девы Марии (без мечей) встречается начиная с XVI века. В таком случае она олицетворяет Церковь, оставшуюся одной, чтобы нести все скорби мира, после того как рассеялись все ученики. Этот образ именуется Дева Мария Сострадание. Она может созерцать инструменты Страстей. Эта тема была особенно привлекательна для испанских художников Контрреформации; здесь она называлась *La Soledad* [Дева Мария Одиночество].

3. *Дева Мария, укрывающая страждущих под своим плащом.* Катастрофы, которые переживал средневековый человек, такие, как войны и эпидемии, особенно чумы, считались небесной карой. Человек, однако, мог смягчить ее, отдав себя под защиту какой-либо покровительствующей ему фигуры — святого или, с еще большим успехом, самой Девы Марии. Роль

Марии как защитницы перед Богом при всеобщем воскресении может быть видна на изображениях Страшного Суда. В роли примирителя живых она предстает на множестве картин, на которых изображается держащей Младенца. (См. ниже, 14: *Дева Мария и Младенец со святыми и донаторами.*) Тот тип, которого мы теперь касаемся, это одна лишь Дева Мария Милосердие — *Misericordia* [лат. — милосердие] без Младенца. В сущности, этот тип демонстрирует Деву Марию, стоящую в полный рост, с распростертыми руками; она держит обширный плащ наподобие шатра, под которым маленькие фигурки взывающих к Богу людей стоят на коленях. Обычно она увенчана короной. Плащ как символ защиты использовался в античности; с тем же значением его можно найти в византийском и средневековом искусстве; возможно, его носит Христос или святые. Эта тема широко распространилась на Западе в XIII веке в искусстве монашеских орденов, которые, по-видимому, оспаривали друг у друга честь быть первым, кто ввел эту традицию. Этот тип изображения Девы Марии заказывался мирскими благотворительными братствами позднего средневековья, покровительницей которых была Дева Мария Милосердие, и отдельными донаторами в качестве благодарения за победу в войне или за защиту от чумы. В последнем случае плащ мог быть щитом от стрел, которые еще с античных времен считались носителями болезни. Иногда вверху может изображаться фигура Христа, держащего в своей руке стрелы. Коленопреклоненный донатор может быть представляем Деве Марии его святым покровителем, или просители могут состоять из членов какого-либо монашеского ордена, узнаваемого по его особой рясе (см. рис. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОДЕЖДЫ), или мужчин и женщин (богатые и бедные среди тех и других) — символ рода человеческого (все вперемежку либо разделенные на духовенство справа от Девы Марии и мирян слева). Ренессансные художники иногда изображают плащ, который с обеих сторон поддерживают ангелы, так что руки Девы Марии свободны для выразительного жеста. Эта тема отмерла в XVI веке, и ее редко можно встретить в искусстве Контрреформации.

4. *Непорочное зачатие.* Этот термин относится не к зачатию Христа в утробе Марии, как иногда считают (оно изображается в искусстве как Благовещение), а к зачатию самой Марии в утробе ее матери Анны. Согласно этой доктрине, поскольку Мария была избрана — была, в сущности, предопределена от

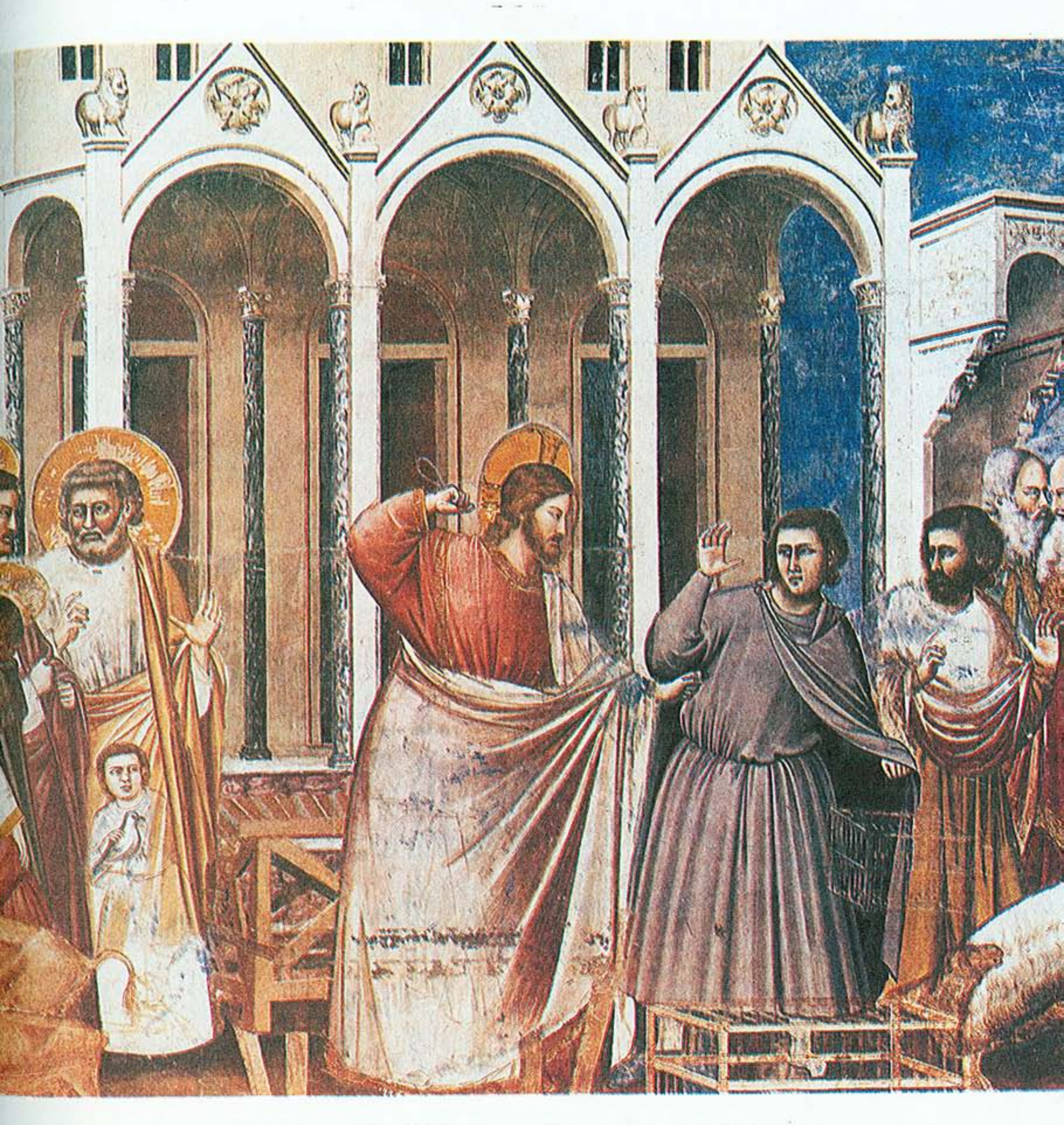
века — быть сосудом Воплощения Христа, сама она должна была быть незапятнанной (отсюда ее название *Purissima*); более специфически это значит, что она единственная из рода человеческого была свободна от порока Первородного Греха, то есть она сама была зачата «без вожделения». Эта идея, медленно, на протяжении всего средневековья, получавшая обоснование, стала главным итогом догматических споров, которые велись в XII—XIII веках. Среди монашеских орденов доминиканцы, включая Фому Аквинского, отрицали возможность непорочного зачатия, в то время как францисканцы, за исключением Бонавентуры, защищали эту концепцию. В последующие столетия эта доктрина получила различные папские подтверждения; особое ее почитание явила Испания в начале XVII века. В качестве обязательного для всех католиков догмата эта концепция была утверждена в 1854 году папой Пием IX. Довольно позднее появление этой темы в искусстве может свидетельствовать не столько о ее противоречивой природе, сколько о трудностях нахождения визуального образа для столь абстрактной концепции. Впервые она стала широко изображаться в XVI веке, часто в форме Девы Марии, стоящей или коленопреклоненной перед образом Бога-Отца в небе, при этом около нее, дабы указать на дискуссию, которая долгое время велась на эту тему, изображаются доктора Церкви, приводящие свои доводы и мнения, ссылаясь на книги. Среди них можно видеть АВГУСТИНА, АМВРОСИЯ, ИЕРОНИМА и БОНАВЕНТУРУ. Пишущим монахом, который также изображался, может быть Дунс Скот, страстно поддерживавший эту доктрину. Папа на троне — это Сикст IV, также францисканец, который санкционировал отмечать Непорочное Зачатие как церковный праздник. Манера, в которой изображалась сама Дева Мария в XVI веке, отражает ту роль, какую Церковь отводила ей: избавительницы рода человеческого от «греха Евы» — отсюда ее имя Вторая Ева. Она может стоять символически на змее или драконе — аллюзия на слова Бога змею: «И вражду положу между (...) семенем твоим и между семенем ее; оно будет поражать тебя в голову» (Быт., 3:15) — прообраз, согласно средневековой теологии, пришествия Второй Евы, которая явит победу над Сатаной (змеем). Аналогичным образом рядом с Девой Марией могут изображаться Адам и Ева, а также Древо познания. Или мы можем встретить надпись: «Dominus possedit me in initio viarum suarum...» [лат. — «Господь имел меня началом пути Своего...»] (Притч., 8:22)

— типологическая ссылка (см. К сведению читателя: *Типология Ветхого Завета*) на идею предопределения: «Господь имел меня началом пути Своего, прежде созданий своих». Вполне естественным было привлечь Ветхий Завет в качестве метафор, чтобы применить к той, о которой сказано: «От века я помазана, от начала, прежде бытия земли». Излюбленным источником была «Песнь Песней», и начиная с XVI века в искусстве встречается множество примеров Девы Марии Непорочного Зачатия, окруженной образами, относящимися в этой книге к невесте Суламите (Песн. П., 7:1), которую средневековье отождествляло с Марией. Эта образность оказалась внедренной в народное сознание благодаря средневековым литаниям Деве Марии — респонсорным молитвам, возносимым в форме диалога между священником и хором, в которых принимали участие прихожане. В ранних живописных примерах определенные символы могут поясняться латинскими текстами: «Pulchra ut luna, electa ut sol» [лат. — «Прекрасная, как луна, светлая, как солнце»] (6:10); «Flos campi» [лат. — «Лилия долин»] (2:1); «Lilium inter spinas» [лат. — «Лилия между тернами»] (2:2); «Turris David» [лат. — «Столп [башня] Давидов»]; (4:4); «Fons hortorum» [лат. — «Садовый источник»] (4:15); «Puteus aquarum viventium» [лат. — «Колодезь живых вод»] (4:15); «Hortus conclusus» [лат. — «Запертый сад»] (4:12). Изображаются также пальмовое дерево (7:7); «Porta clausa» [лат. — «Ворота затворенные»] (Иез., 44:2); «Speculum sine macula» [лат. — «Чистое зеркало»] — зеркало чаще можно встретить в более поздних образцах: «Она есть (...) чистое зеркало действия Божия и образ благости Его» (Премудрости Соломона, 7:26); ОЛИВА; кедр ливанский; дерево Иессея (ИЕССЕЙ, ДЕРЕВО И.). Некоторые из этих символов, такие, как *hortus conclusus* и зеркало, намекают на идею девственности вообще и обнаруживаются также в других контекстах, связанных с Марией.

В искусстве XVII века, особенно в Испании, импульсы, которые придала почитанию Девы Марии Контрреформация, привели к новому типу изображения Непорочного Зачатия, который быстро утвердился. Эта форма получила обоснование у испанского художника, писателя и цензора искусств инквизиции Франсиско Пачеко в его трактате «Искусство живописи» (1649). Главные черты были основаны на образе беременной девы — «Жены Апокалипсиса», облаченной в солнце, с луной под ее ногами и венцом из двенадцати звезд на голове

(Откр., 12:1, см. АПОКАЛИПСИС, 15) — тип, отнюдь не новый в XVII веке (Бонавентура еще в XIII веке связал этот образ с Девой Марией), но использованный и развитый Пачеко. Он установил, что она должна изображаться молодой женщиной двенадцати или тринадцати лет, на ней белая мантия и голубой плащ, ее руки сложены на груди или в молитвенном жесте, луна должна быть в виде месяца (античный символ целомудрия) с рожками, обращенными вниз; вокруг ее талии францисканский пояс с тремя узлами. Этот образ, порой с некоторыми изменениями, — наиболее знакомая версия данной темы. Он может включать Бога-Отца, взирающего сверху, возможно, сопровождаемого надписью «Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te» [лат. — «Вся ты прекрасна, возлюбленная моя, и пятна нет на тебе»] (Песн. П., 4:7). Этот тип может заключать в себе некоторые из эмблем, упомянутых выше.

5. *Дева Мария и единорог.* ЕДИНОРОГ, ассоциировавшийся в далекой античности с культом богини девы-матери, рано стал увязываться с идеей девственности Марии и Воплощения Христа. Средневековые бестиарии, основанные на греческом «Физиологе», датируемом примерно V веком, дают следующее толкование: «Sic et dominus noster Iesus Christus, spiritualis unicornis, descendens in uterum virginis» [лат. — «Так и наш Господь Иисус Христос, единорог духовный, снизошел в утробу Девы»]. Легенда о мифическом животном, рог которого обладал силой очищать все, к чему он прикасался, и который никто не мог ухватить, кроме девственницы, была усвоена в качестве христианской аллегории, несмотря на ее явно фаллические обертоны. Единорог, положивший свою голову на грудь девы, символизировал, согласно «Физиологу», воплощение Христа. Этот образ встречается в романских и готических церквах, и его нередко можно найти в живописи и на гобеленах Северной Европы XV—XVI веков. Он часто включает в себя некоторые из традиционных символов девственности Марии: *hortus conclusus* [лат. — запертый сад], ограду или стену, окружающую молодую женщину с этим животным; *porta clausa* [лат. — ворота затворенные], за которыми она сидит. Зеркало, одна из эмблем культа богини-матери в античности, используется здесь как твердо установленный символ девственности Марии — *speculum sine macula* [лат. — чистое зеркало] книги Премудрости Соломона. Она обнимает — и это отражается в зеркале — голову единорога, которая лежит у нее



Джотто. Очищение храма (ок. 1306—1307). Падуя. Капелла дельи Скровеньи (называемая также капеллой дель Арена, или церковью Мадонна дель Арена). (См. ОЧИЩЕНИЕ ХРАМА).

Мастер сводов. Обручение Св. Франциска с Бедностью (80-е годы XIII века — 20-е годы XIV века). Ассизи. Базилика Сан Франческо. (См. ФРАНЦИСК АССИЗСКИЙ, 4).

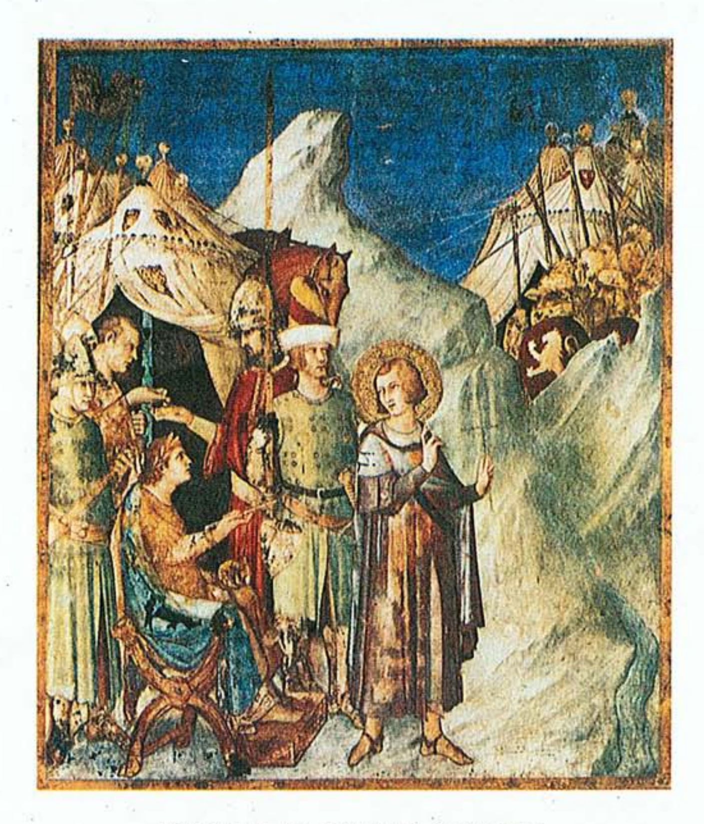
Мастер Св. Франциска (ранее считался Джотто). История Св. Франциска ▶
(конец XIII века — начало XIV века). Ассизи.
Базилика Сан Франческо (Верхняя церковь).
Св. Франциск и нищий.

Чудо с источником.

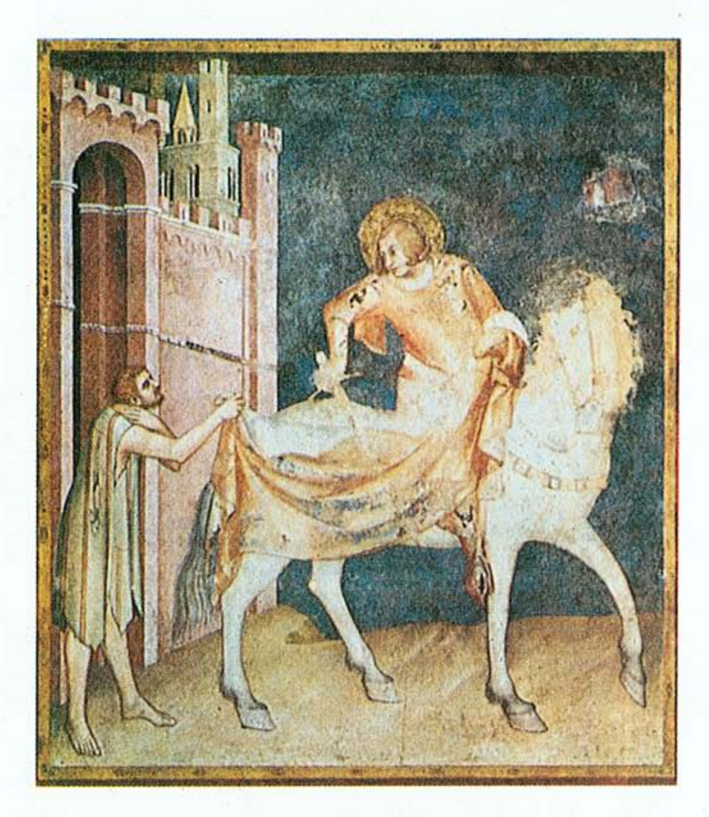
Отречение от благ. ►

Симоне Мартини. История Св. Мартина (1315—1320). Базилика Сан Франческо (Нижняя церковь).
Посвящение Св. Мартина в рыцари.
(См. МАРТИН ТУРСКИЙ).

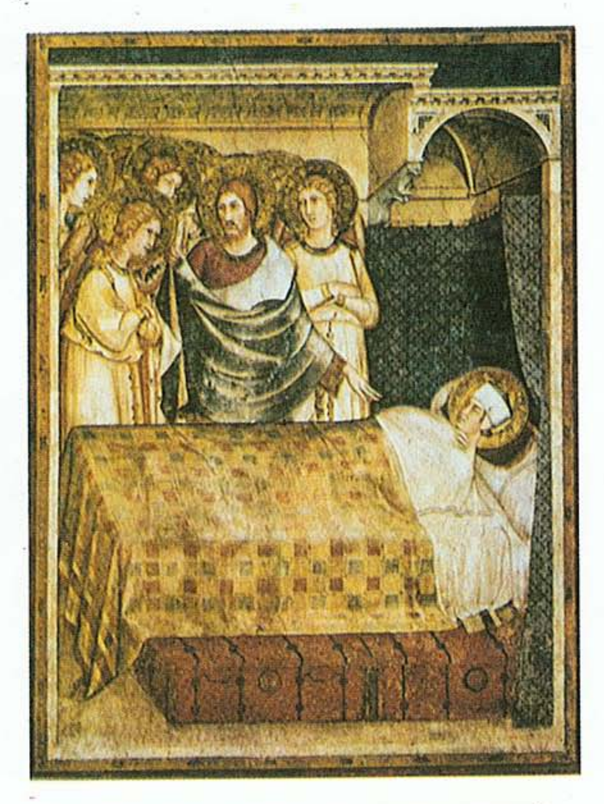
◄ Сон Иннокентия III.
(См. ФРАНЦИСК АССИЗСКИЙ).



Отречение Св. Мартина от оружия.

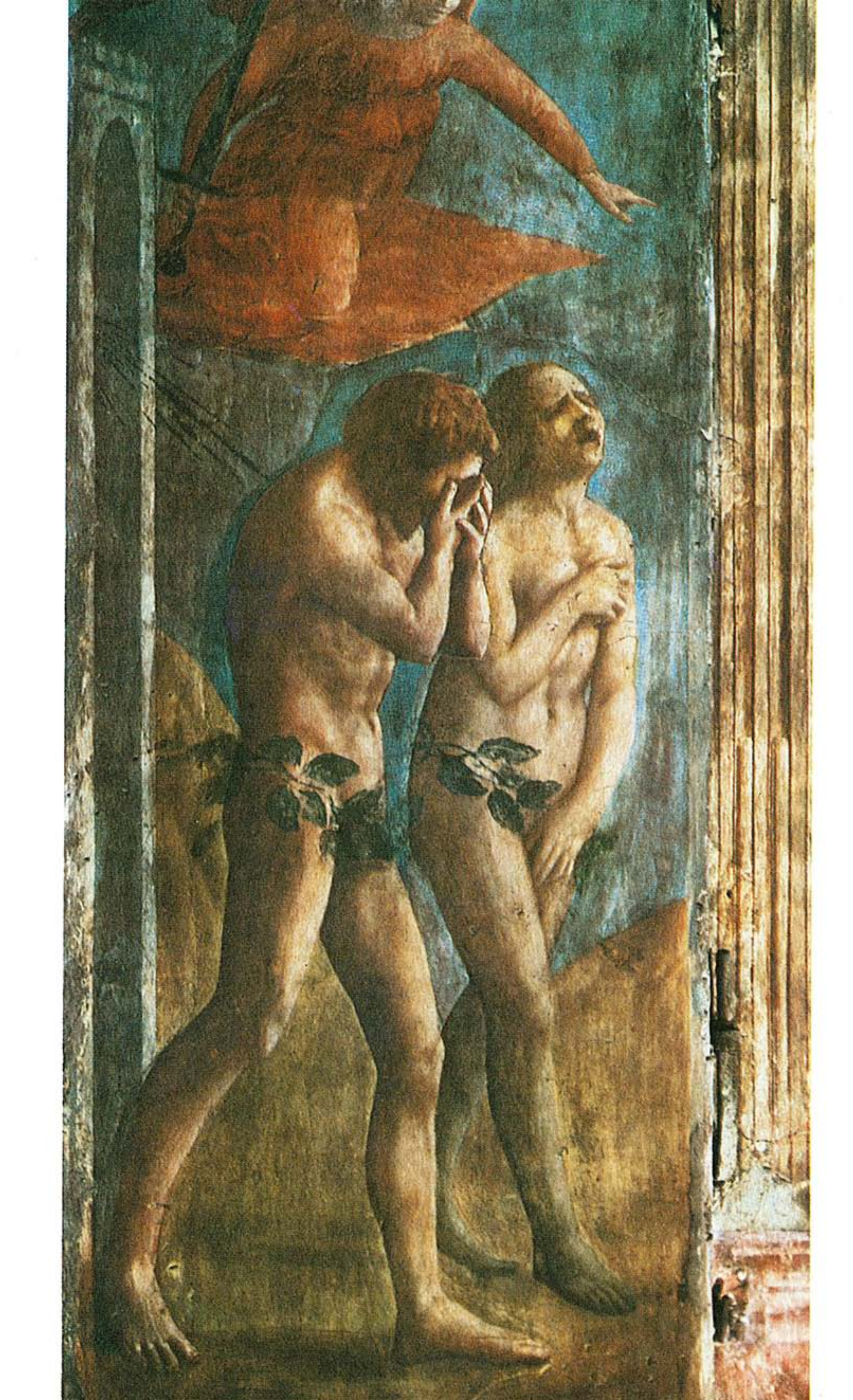


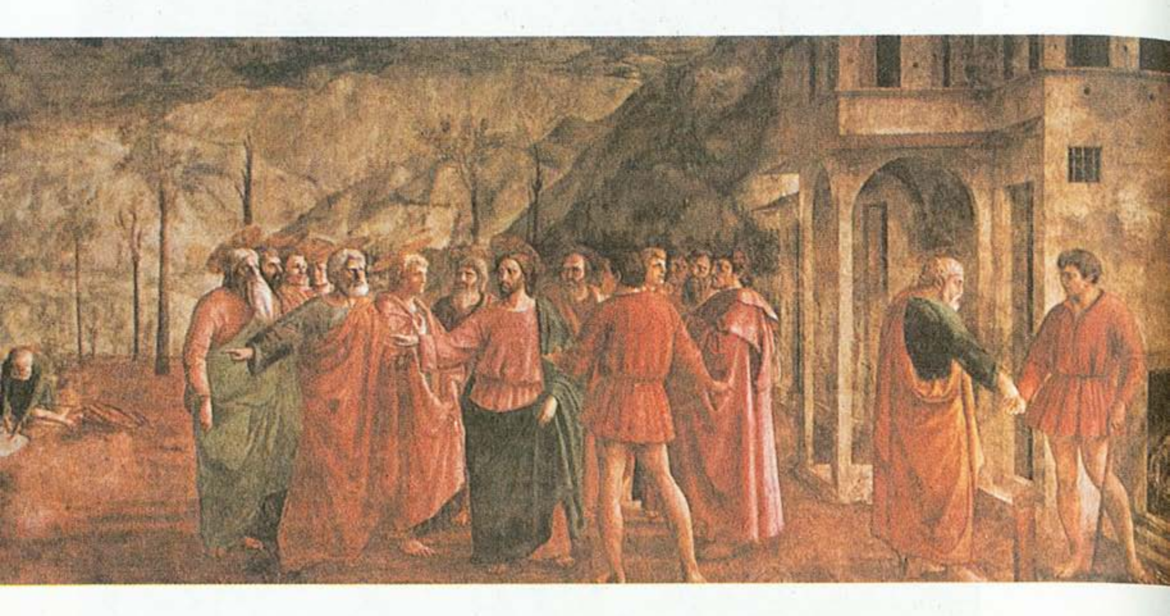
Милосердие Св. Мартина
(Св. Мартин и нищий).



Сон Св. Мартина. (См. МАРТИН ТУРСКИЙ).

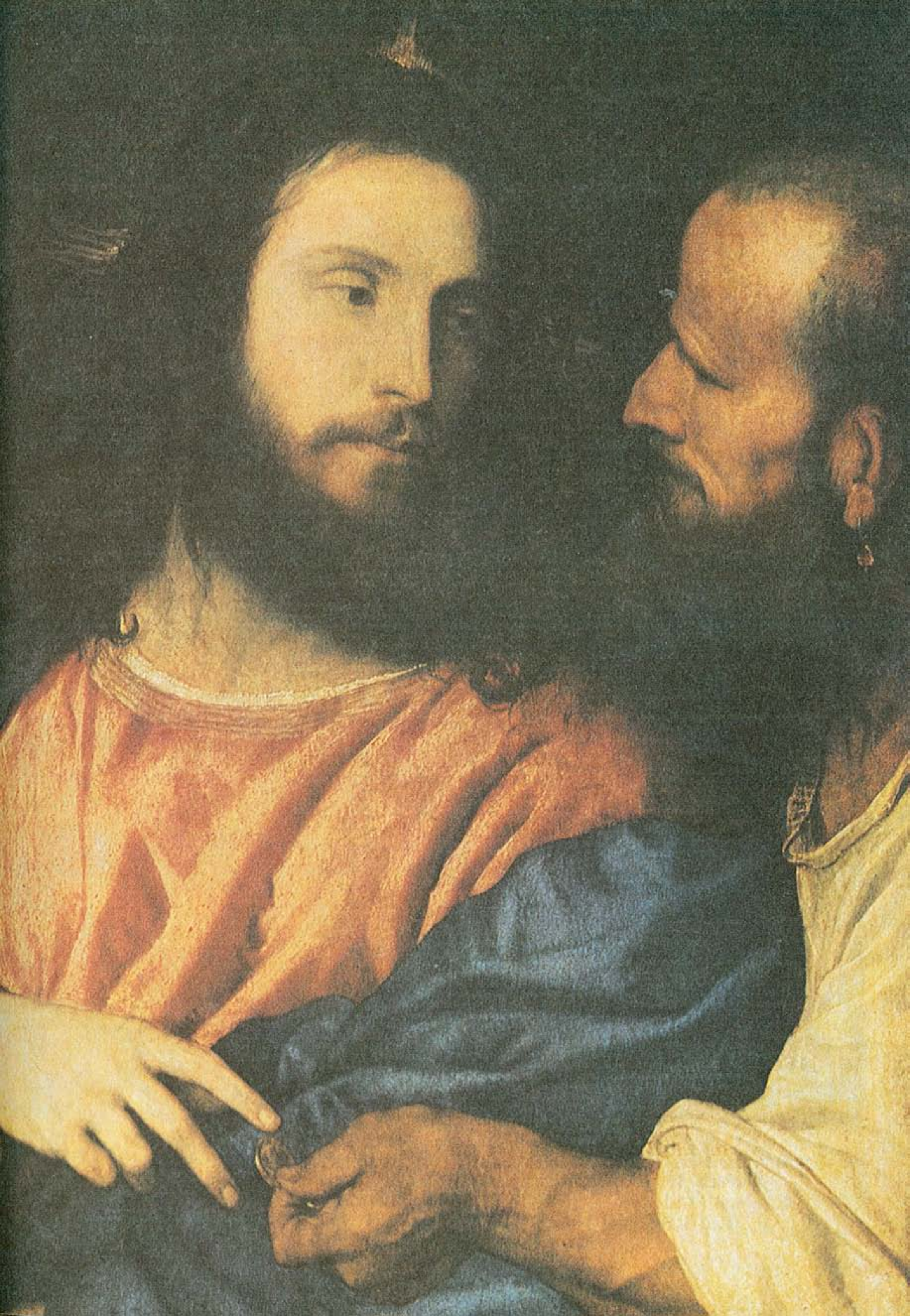
Мазаччо. Изгнание из Рая (ок. 1427—1428). ▶
Флоренция. Церковь Санта Мария
дель Кармине, капелла Бранкаччи.
(См. АДАМ И ЕВА, 3).

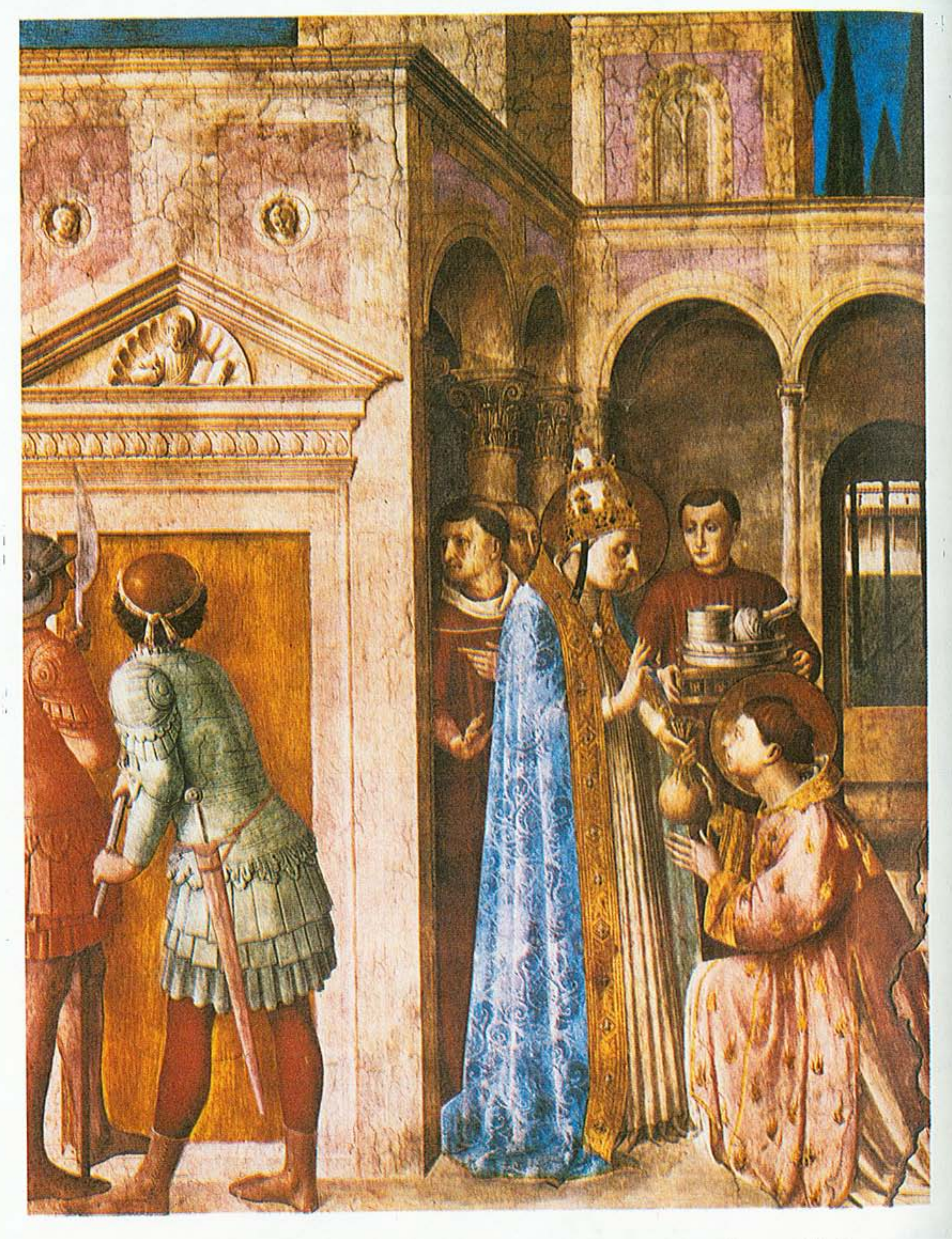




Мазаччо. Чудо со статиром (ок. 1427—1428). Флоренция.
Церковь Санта Мария дель Кармине, капелла Бранкаччи. (См. СБОР ПОДАТИ, 1).

Тициан. Динарий кесаря (1514). Дрезден. ▶
Галерея. (См. СБОР ПОДАТИ, 2).

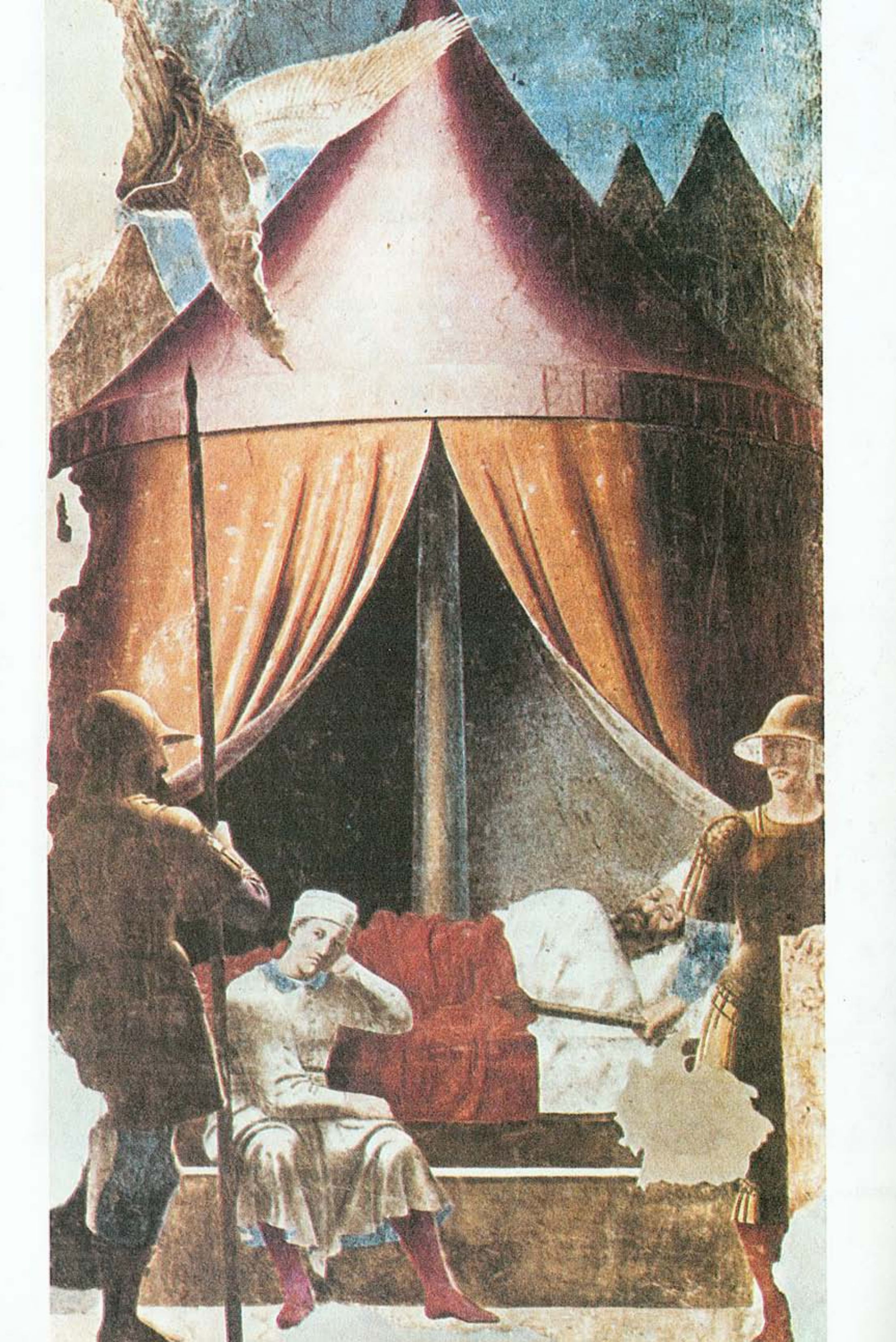




Фра Анджелико. История Св. Лаврентия (1447—1450). Капелла папы Николая V. Рим. Ватикан. Папа Сикст III вверяет Св. Лаврентию церковные сокровища.
(См. ЛАВРЕНТИЙ).

Милосердие Св. Лаврентия (раздача Св. Лаврентием милостыни). (См. ЛАВРЕНТИЙ, 2, 3).

Пьеро делла Франческа. Сон Константина (ок. 1452—1460). Ареццо. ▶
Церковь Сан Франческо. (См. КОНСТАНТИН ВЕЛИКИЙ, 1).



на коленях. Это является символом Христа. Рядом с Марией может быть гранатовое дерево — другая метафора Девы Марии, взятая из «Песни Песней» и символизирующая целомудрие. Единорог может изображаться один в огражденном саду, прикованным к гранатовому дереву. Это указывает на Воплощение Христа в утробе Девы Марии — идею его заключения в человеческую плоть. Другие сюжеты — изначально языческие легенды, усвоенные христианством, — могут составлять целый цикл. Они изображают единорога, погружающего свой рог в источник, что есть оплодотворение; однако в то же время это и мистическое очищение Девы Марии, которое символизирует вода (*fons hortorum* [лат. — садовый источник] «Песни Песней», 4:15). Охота на единорога показывает это животное, преследуемое охотником и собаками; животное находит убежище на груди Девы Марии (в дохристианской легенде его фаллический порыв усмирялся девой, давшей ему свою грудь). Это превратилось в аллегорию Воплощения, в которой охотник, трубящий в свой рог, олицетворяет Гавриила, ангела Благовещения. Собаки, возможно, в слишком искусственном использовании символизма, олицетворяют *Misericordia, Justitia, Pax, Veitas* — Милосердие, Справедливость, Мир и Истину — добродетели, которые стали возможны с пришествием на землю Христа.

В качестве мирской аллегории целомудрия девственницу и единорога можно найти на гобеленах раннего Ренессанса, особенно на тех, которые ткались по случаю бракосочетания, а также на панелях итальянских *cassoni* (сундуков, преподносившихся в качестве приданого). Единороги везут колесницу персонифицированного Целомудрия (см. ТРИУМФ).

### *Дева Мария с Младенцем*

Большое разнообразие встречающихся типов изображения делает четкую классификацию затруднительной. Дева Мария может сидеть на троне или стоять перед ним, или она сидит прямо на земле. Различные позы и жесты используются для того, чтобы передать множество оттенков отношения матери и младенца или образа и зрителя. Фрукты, цветы и другие предметы вводятся в изображение с особым символическим смыслом. Дополнительные фигуры (см. ниже, 14) предстают, играя твердо установленные и хорошо известные роли.

6. *Дева Мария, грудью кормящая Младенца Христа.* «Virgo

Lactans» [лат. — «Дева Кормящая»] или «Maria Lactans» [лат. — «Мария Кормящая»] — наиболее древний тип изображения Марии и Младенца. Фреска в христианской катакомбе Присциллы в Риме III века считается самым ранним образцом, который демонстрирует сидящую женщину, держащую голого младенца у своей груди и, по-видимому, кормящую его, хотя последняя деталь, если судить по складкам ее одежды, и не совсем ясна. Первый установившийся тип изображения произошел, вероятно, от египетской богини Ириды, кормящей своего сына Ора — младенец сидит у нее на коленях в жесткой иератической позе. В V веке критика Несторием идеи того, что божество могло быть вскормлено, послужила лишь усилению ортодоксального взгляда и стимулировала создание его визуальных образов. Этот сюжет имеется на древних мозаиках и в средневековой церковной скульптуре. Он был объектом культа, широко распространившегося в Италии в XIV веке, где многие церкви провозглашали, что именно у них хранится как святая реликвия молоко Девы Марии. В ренессансной живописи он встречается в нескольких версиях. Дева Мария восседает на троне или прямо на земле («Мадонна Смирение»), или она стоит. Младенец берет грудь, что изображается в совершенно реалистической манере, или сидит лицом к зрителю на коленях Марии, одна ее грудь открыта. Эта тема исчезает из искусства после Тридентского собора, который запретил чрезмерную обнаженность в изображении священных фигур.

7. *Дева Мария с Младенцем на троне.* Дева Мария, восседающая на троне, или *Regina Coeli* [лат. — Царица Небесная], чаще предстает с Младенцем, чем одна. Самые ранние примеры на Западе можно видеть в мозаиках Равенны и в других местах. В ранней итальянской живописи эта тема распадается на три основных типа: фронтальное изображение Матери и Младенца анфас, пришедшее из византийского искусства; Дева Мария, указывающая на Младенца; и более материнский тип, в котором она обнимает Младенца. В том случае, если Дева Мария изображена на троне внутри интерьера капеллы или церкви (причем с точки зрения пропорций она выглядит необычайно крупной), она олицетворяет Церковь. В других случаях сам трон, на котором она сидит, может включать в свой декор определенные архитектурные детали, когда он символизирует Церковь.

8. *Дева Мария с руками, сложенными в молитве.* На троне или без него, либо, возможно, расположившись в саду с

розами (о розовом саде см. ниже, 10), Дева Мария иногда изображается в позе поклонения и в таком случае именуется *Madre Pia*. Поскольку ее руки соединены, Младенец по необходимости лежит у нее на коленях или на земле. Аналогичное состояние чувств изображается в одном из типов РОЖДЕСТВА ХРИСТОВА (2), в котором Дева Мария стоит на коленях в молитве перед Младенцем, лежащим на земле.

9. *Дева Мария с Младенцем с книгой.* Книга, этот обычный в ренессансной живописи аксессуар, по традиции считается книгой Премудрости царя Соломона; она характеризует Марию как *Mater Sapientiae* [лат. — Матерь Мудрость]. В тех случаях, когда книга в руках у Младенца, она символизирует Евангелие.

10. *Дева Мария Розария.* В конце средневековья и в эпоху раннего Ренессанса Мать и Дитя могут изображаться в беседке из роз или перед изгородью или решеткой, увитой розами и образующей замкнутое пространство. Мария может стоять коленопреклоненной (на манер «*Madre Pia*») перед Младенцем, лежащим на земле; или она сидит на земле — Дева Мария Смирение (см. 11); реже она на троне. С древних времен РОЗА занимает важное место в системе христианской символики: красный цвет означает кровь мученика, белый — чистоту, особенно Девы Марии, которую также именовали «розой без шипов». Образ самого сада заимствован из «Песни Песней» — «hortus conclusus» [лат. — запертый сад] (4:12); сад стал символом девственности Марии. Две эти фигуры часто сопровождаются ангелами, которые могут осыпать Младенца лепестками роз; или святыми и донаторами, как в «Sacra Conversazione». (См. ниже, 14.)

11. *Дева Мария как мать.* Простое изображение Девы Марии, держащей Младенца, пришло на Запад из византийского искусства. Формальный восточный тип изображения Матери, представленной анфас, держащей застывшего в жесткой позе одетого Младенца, рука которого поднята в благословляющем жесте, ранее уже проник в скульптуру готических соборов в более интимном варианте, когда Младенец уже не смотрит прямо на молящегося перед ним, а обращает свой взгляд на мать. Этот образ, обычный в католических странах, благодаря использованию его не только в церквах и соборах, но и в многочисленных небольших часовнях, стоящих на проезжих дорогах, а также для молитвы в домашней обстановке, стал у ренессансных художников все более и более окра-

шиваться человеческим чувством, если не сказать — вовсе терять религиозное содержание. Типичная форма, иногда именуемая *Mater Amabilis* [лат. — «Матерь Умиление»], представляет Деву Марию в полуфигурном ракурсе, одетую в ее традиционные цвета — красное платье и голубой плащ, держащую в своих руках Младенца, сидящего в одной из множества регламентированных поз. Один из таких типов изображения, появившийся первым в живописи Северной Италии в XIV веке, известен как Мадонна Смирение (иногда с надписью «Nostra Domina de Humilitate»). Главная его особенность в том, что Дева Мария сидит на земле, возможно, на подушке. Средневековые теологи считали смирение тем зерном, из которого произрастают все другие добродетели, — идея, уместная в случае с Марией, от которой произрос Христос. Религиозное значение часто передавалось, особенно в живописи XV—XVI веков, не столько той манерой, в какой изображались фигуры, сколько различными символическими предметами, которые держат Младенец или Дева Мария или которые лежат возле них. (Подробнее см. ниже, 12 и 13.)

12. *Атрибуты Девы Марии.* Многие атрибуты уже были перечислены в связи с Непорочным Зачатием, а также в других разделах книги. С Девой Марией традиционно связаны следующие атрибуты:

ЛИЛИЯ — с античных времен, благодаря своему белому цвету, является символом чистоты. Чаще, чем любые другие цветы, она является цветком Девы Марии. Невеста «Песни Песней» (с которой отождествляется Дева Мария) нарекается лилией: «лилия долин» и «лилия между тернами» (2:1—2). Она особо ассоциируется с Благовещением.

ОЛИВА — оливковая ветвь является эмблемой мира; иногда она заменяет собою лилию на картинах Благовещения художников сиенской школы, поскольку лилия была также эмблемой города-соперника Сиены Флоренции.

ЗВЕЗДА — обычно изображается на плаще Девы Марии. Ее присутствие объясняется одним из названий Марии — «Морская звезда» (лат. — Stella Maris), что соответствует значению еврейской формы ее имени Мариам.

Дерево ИЕССЕЯ. В качестве атрибута Девы Марии оно принимает форму ветви с цветами. Это генеалогическое дерево Христа, произрастающее от Иессея, отца Давида («Отрасль от корня Иессеева, и ветвь произрастает от корня его» — Ис., 11:1—2).

13. *Символические предметы на картинах Девы Марии и Младенца.* Предметы, особенно плоды, птицы и сосуды для питья, которые могут казаться не более чем набором элементов, обычно встречающихся в натюрморте, на самом деле заключают в себе целую систему христианской символики. Их особенно часто можно видеть на картинах художников Северной Европы XV—XVI веков. ЯБЛОКО, которое, как правило, держит в руке Младенец, — традиционный плод Древа познания и таким образом указывает на Младенца как на будущего Спасителя рода человеческого от первородного греха. То же самое значение в голландской живописи имеет АПЕЛЬСИН (голл. *sinaasappel* — китайское яблоко). ВИНОГРАД символизирует евхаристическое вино, и потому кровь Спасителя — концепция, выраженная Августином так: «Иисус есть виноград Земли Обетованной, кисть, положенная под давильный пресс». (Подробнее см. ВИНОТОЧИЛО, МИСТИЧЕСКОЕ В.) Грозди черного и белого винограда, вероятно, намекают на рассказ Иоанна о ране Христа на кресте: «И тотчас истекла кровь и вода» (19:34). Колосья ЗЕРНА (если они вместе с виноградом) символизируют хлеб Евхаристии. ВИШНЯ, называемая райским фруктом, вручаемая в качестве награды за добродетельность, символизирует Небо. ГРАНАТ, фрукт, имеющий несколько символических значений, здесь используется для того, чтобы указать на Воскресение. В античности он был атрибутом Прозерпины, дочери богини хлебных злаков Цереры, которая каждую весну воскрешала землю к новой жизни, отсюда его ассоциация с идеей бессмертия и её христианским результатом — Воскресением. Символика ОРЕХА — обычно изображается расколотый грецкий орех — была разработана Августином: внешняя зеленая оболочка — это плоть Христа, скорлупа — дерево его креста, ядро — его божественная природа. Кувшин или другой сосуд для питья (либо — если сосуд непрозрачный — предполагается, что в нем вино, либо — если это стеклянный бокал — очевидно, что это вино) несет то же значение, что и виноград, о котором сказано выше. Птица в языческой античности означала душу человека, которая с его смертью отлетает, — значение, сохранившееся в системе христианской символики. Она обычно изображается в руках Младенца — чаще всего это щегол. Красивое оперение щегла сделало его самой любимой домашней птицей детей. Основанием для связи его с Младенцем Христом была — *a fortiori* — легенда о том, что щегол приобрел свое красное пятнышко в тот

момент, когда слетел к Христу и сел ему на голову, когда его вели на Голгофу. И когда он извлек терновую колючку из брови Христа, на него капнула капля крови Спасителя. Интересное развитие этой символической схемы встречается в живописи Северной Европы в первой половине XVII века, когда те же предметы стали использоваться в натюрморте, сохраняя при этом — как в выборе, так и в расположении — свое значение в качестве декларации христианской веры.

### *Дева Мария с Младенцем и другими фигурами*

14. *Дева Мария и Младенец со святыми и донаторами.* Образ Девы Марии и Младенца с фигурами святых по обеим сторонам от них встречается в христианском религиозном искусстве Востока и Запада с древних времен. В искусстве позднего средневековья и раннего Возрождения типичной формой было алтарное изображение, на котором фигуры занимали отдельные, симметрично расположенные панели или створки. В XIV—XV веках этот тип развился в единый образ, получивший название *«Sacra Conversazione»*, или «Святое собеседование», в котором святые сгруппированы на одной картине — они стоят или порой преклонили колени в присутствии Девы Марии (обычно сидящей на троне с Младенцем, но также в сцене Успения или Коронования; *Sacra Conversazione* иногда изображается с Распятием Христа). Святые разных времен предстают вместе, независимо от того, когда они на самом деле жили. Существует много причин для включения того или иного святого в *Sacra Conversazione.* Он может быть патроном той церкви, для которой заказано данное произведение (Иоанн Креститель — общеизвестный пример), или родного города донатора (Бернардин — святой покровитель Сиены, Марк и Николай — Венеции); тот или иной святой, присутствующий на картине, — это часто ключ к разгадке места происхождения картины. Произведения, созданные для монашеских орденов, будут включать в себя изображение основателя данного ордена и других его святых (Бенедикта и его сестры Схоластики; Доминика и Петра Мученика). Святые могут персонифицировать моральные и интеллектуальные качества — часто дополняя друг друга в парных соединениях (Мария Магдалина как Покаяние вместе с Екатериной Александрийской, символизирующей Ученость). Другим важным классом этого сюжета является церковная картина, преподнесенная церкви, монас-

тырю или благотворительному учреждению в качестве благодарения за благоволение, полученное с небес. Донатор стоит коленопреклоненный рядом с его личным святым покровителем, который часто есть его тезка (как Св. Лаврентий был покровителем Лоренцо Медичи), быть может, вместе со своей женой и ее патроном с противоположной стороны, а также с их детьми. Обычными поводами для заказывания таких картин были избавление от чумы (когда мог изображаться Себастьян и другие защитники от этой болезни), победа в сражении (святые воины, такие, как Маврикий) или освобождение из плена, обычно после военного поражения (Леонард). Ниже мы продемонстрируем, что святой может выполнять не одну роль — часто она определяется теми святыми, в окружении которых он предстает. (Павел, будучи вместе с Петром, предстает в качестве основателя Церкви у язычников; однако вместе с Бенедиктом, Ромуальдом и другими он является покровителем бенедиктинского ордена.) Приводимый ниже список далеко не исчерпывающий, но включает наиболее известные фигуры в их традиционных ролях. Читатель может обратиться к другим статьям книги, чтобы идентифицировать святых, когда это необходимо, по их атрибутам и одежде.

*Августин:* с Амвросием, Григорием и Иеронимом — отец Церкви; со своей матерью Моникой и Антонием Великим — основатель ордена августинцев; с Франциском — святой покровитель (св. п.) францисканцев; с Домиником — доминиканцев.

*Амвросий*: св. п. Милана; с Августином, Григорием и Иеронимом — отец Церкви.

*Андрей*: с Лонгином — св. п. Мантуи. Потому присутствует на картинах, исполненных по обету и преподнесенных в дар Франческо Гонзага маркизом Мантуанским, мужем Изабеллы д'Эсте (оба они были покровителями искусств).

*Анна*: мать Девы Марии, жена Иоакима, который может иногда ее сопровождать.

*Антоний Великий:* с Августином и Моникой — св. п. ордена августинцев.

*Антоний Падуанский*: с Франциском, Кларой — св. п. францисканского ордена.

*Бенедикт*: основатель бенедиктинского ордена, иногда вместе со своей сестрой Схоластикой, патронессой этого ордена; с Бернардом и Ромуальдом — св. п. цистерцианцев (ордена реформированных бенедиктинцев); с Домиником, Петронием — св. п. Болоньи.

*Бернардин:* св. п. Сиены (иногда с Екатериной Сиенской).

*Бонавентура*: с Франциском и иногда с Елизаветой Венгерской, Людовиком IX — св. п. францисканского ордена.

*Варвара*: в картинах, исполненных по обету, — защитница от грозы и шторма; с Екатериной Александрийской — персонификация соответственно светских (военных) и религиозных сил государства; с Марией Магдалиной — Храбрости и Покаяния.

*Гавриил*: с Михаилом — ангелы рождения и смерти.

*Геминиан*: епископ и св. п. Модены.

*Георгий*: св. воин; с Христофором — защитник тех, кто в опасности; с Марком, Николаем, Екатериной Александрийской, Иустиной — св. п. Венеции; с Себастьяном, Рохом — защитник от чумы.

*Григорий*: с Амвросием, Августином, Иеронимом — отец Церкви.

*Доминик:* национальный святой Испании; основатель доминиканского ордена, иногда (с Петром Мучеником) один из его св. п.; с Бенедиктом, Петронием — св. п. Болоньи.

*Екатерина Александрийская*: персонификация Мудрости; с Марком, Николаем, Георгием, Иустиной — св. п. Венеции; с Марией Магдалиной — Учености и Покаяния; с Варварой — религиозных и светских (военных) сил государства; с Иеронимом — оба символизируют теологическую ученость.

*Екатерина Сиенская:* с Бернардином — св. п. Сиены; с Домиником — св. п. доминиканского ордена; с Екатериной Александрийской — как тезки.

*Елизавета Венгерская*: с Мартином, Рохом, а также нищими и увечными коленопреклоненными — покровительница больных и страждущих.

*Зиновий:* епископ и св. п. Флоренции, иногда с Иоанном Крестителем, Лаврентием, Космой и Дамианом.

*Игнатий Лойола*: основатель Общества Иисуса (иезуитов), иногда с Франциском Ксаверием из того же Общества.

*Иероним*: персонификация теологической учености, иногда с Екатериной Александрийской, которая в таком случае имеет то же значение; с Амвросием, Августином, Григорием — отец Церкви; с Марией Магдалиной — Ученость и Покаяние.

*Иоаким*: муж Анны, матери Девы Марии, которую он порой сопровождает.

*Иоанн Евангелист:* см. Иоанн Креститель.

*Иоанн Креститель*: очень часто как «предтеча» Христа, которого он может жестом представлять зрителю; св. п. бесчисленного количества церквей, баптистериев и множества городов, особенно Флоренции, которой он покровительствует вместе с Лаврентием, Космой и Дамианом; св. п. флорентийца Лоренцо Медичи; также Франческо Гонзага, маркиза Мантуанского; с Иоанном Евангелистом они персонифицируют соответственно Крещение и духовное обновление через Евангелия.

*Иустина:* с Марком, Николаем, Георгием, Екатериной Александрийской — св. п. Венеции.

*Клара*: с Франциском, Антонием Падуанским — св. п. францисканского ордена.

*Косма и Дамиан*: св. п. больных; с Себастьяном, Рохом — на картинах, созданных по обету, данному во избавление от чумы; с Лаврентием — оба патроны флорентийской семьи Медичи.

*Лаврентий*: св. п. Лоренцо Медичи; с Леонардом, Стефаном — диакон церкви; с Иоанном Крестителем, Космой и Дамианом — св. п. Флоренции.

*Леонард*: с Николаем — св. п. узников (на картинах, написанных по обету за освобождение из плена); с Лаврентием и Стефаном — диакон церкви.

*Лонгин*: св. п. Мантуи. См. также Андрей

*Людовик IX*: король Франции; с Франциском, Бонавентурой, Антонием Падуанским, Кларой — св. п. францисканского ордена.

*Маврикий:* св. воин; с Михаилом — на картинах, созданных по обету в знак благодарения за победу в сражении.

*Мария Магдалина:* с Иеронимом — Покаяние и Теология; с Варварой — Покаяние и Храбрость; с Екатериной Александрийской — Покаяние и Ученость.

*Марк*: с Николаем, Георгием, Екатериной Александрийской; Иустиной — главный св. п. Венеции.

*Мартин Турский*: св. п. нищих; с Рохом, Елизаветой Венгерской — защитник страждущих.

*Михаил:* см. Маврикий; с Рафаилом — ангел-хранитель молодых; с Гавриилом — архангелы смерти и рождения.

*Моника*: мать Августина и св. п. его ордена, иногда с Антонием Великим.

*Николай Мирликийский*: с Марком, Георгием, Екатериной Александрийской, Иустиной — св. п. Венеции; с Леонардом —

св. п. узников (на картинах, созданных по обету за освобождение из плена).

*Павел*: с Петром являются основателями христианской Церкви, символизируя, соответственно, язычников и иудеев; с Бенедиктом, Бернардом, Ромуальдом, Схоластикой — св. п. бенедиктинского ордена.

*Петр Мученик*: с Домиником — св. п. доминиканского ордена.

*Петр*: апостол, см. Павел.

*Петроний*: епископ Болоньи; с Домиником — св. п. этого города.

*Рафаил*: с архангелом Михаилом — хранители молодых, иногда также с Товией, держащим рыбу.

*Ромуальд*: основатель камальдолийцев (реформированных бенедиктинцев); с Бенедиктом, Схоластикой и иногда Бернардом — св. п. бенедиктинского ордена.

*Рох*: с Себастьяном и иногда с Георгием, Космой и Дамианом — защитник от чумы; с Мартином, Елизаветой Венгерской — защитник нищих и других страждущих (на картинах, написанных для лечебниц и других благотворительных учреждений).

*Себастьян:* защитник от чумы, иногда с Рохом, также с Космой и Дамианом и с Георгием.

*Схоластика*: сестра Бенедикта; с Бенедиктом и иногда с Бернардом и Ромуальдом — св. п. бенедиктинского ордена.

*Франциск Ассизский*: национальный святой Италии, основатель францисканского ордена, иногда с Антонием Падуанским и Кларой — его св. п.; с Домиником — активный и созерцательный типы монашеской жизни.

*Франциск Ксаверий*: св. п. иезуитов, иногда с Игнатием Лойолой — основатель Общества Иисуса (иезуитов).

*Христофор*: с Георгием — св. п. тех, кто в опасности.

15. *Дева Мария Четок; видение Св. Доминика.* Доминик стоит коленопреклоненный перед Девой Марией и Младенцем, сидящими на троне; он получает нитку бус — четки — из рук либо Марии, либо Младенца. Четки использовались римскими католиками в качестве средства отсчета молитв, образующих основу трех циклов медитаций о «таинствах Девы Марии». Доминик (1170—1221) ранними историками доминиканского ордена был провозглашен изобретателем четок. Летописцы ордена рассказывали, что Дева Мария явилась ему и подарила гирлянду бус, которую он назвал «Розовая корона Мадонны».

В средневековье было традицией, чтобы крепостной дарил своему хозяину венок из роз в знак своего почтения, отсюда, возможно, происхождение названия четок — розарий. Использование четок в качестве знака поклонения распространилось в конце XVI века благодаря доминиканцам. Как бы то ни было, именно с этого позднего времени быстро утвердился культ четок, и они стали эмблемой многих религиозных и светских орденов. Им часто приписывалась чудодейственная сила, особенно сила побеждать ислам и ересь протестантизма. В искусстве самый ранний тип Девы Марии Четок можно встретить в конце XV века. Богоматерь изображена в обрамлении МАНДОРЛЫ, образованной из роз; в ней каждый одиннадцатый цветок больше, чем остальные, как это у бусин четок. С XVI века начинает доминировать тема видения Св. Доминика, часто встречающаяся в произведениях, созданных для его ордена. Она была излюбленной в эпоху Контрреформации как противовес протестантизму. В поздних примерах Доминика может сопровождать Екатерина Сиенская, главная святая покровительница его ордена, которая подобным же образом получает венок из роз от Девы Марии или Младенца. Победа в морском сражении при Лепанто, в котором христиане разгромили турок, была приписана силе четок. Сцена битвы иногда соединяется со сценой видения Доминика.

16. *Мадонна Лоретская (Дева Мария и Младенец на крыше дома)*. Образ Девы Марии и Младенца, находящихся на крыше дома, поднятого в воздух ангелами, которые поддерживают каждый из четырех его углов, иллюстрирует легенду, касающуюся святыни в Лоретто. Она повествует о том, что «*Santa Casa*» — дом Марии и Иосифа в Назарете, тот самый, в который пришел ангел Благовещения, — был унесен в безопасное место ангелами в 1291 году, когда сарацины изгнали крестоносцев из Святой Земли. Сначала ангелы перенесли его на берег Далмации, но постоянным его местом стал Лоретто — городок неподалеку от Анконы. Эта легенда, родившаяся, по-видимому, в Италии в XV веке, использовалась иезуитами с конца XVI века, чтобы превратить этот город в центр паломничества. Таким образом этот сюжет принадлежит в основном искусству Контрреформации и чаще всего встречается в капеллах, посвященных «Мадонне Лоретской».

17. *Святое Семейство*. Эта тема является поздней в христианском искусстве и вряд ли встречалась до XV века, когда ее стали изображать в живописи как Северной, так и Южной

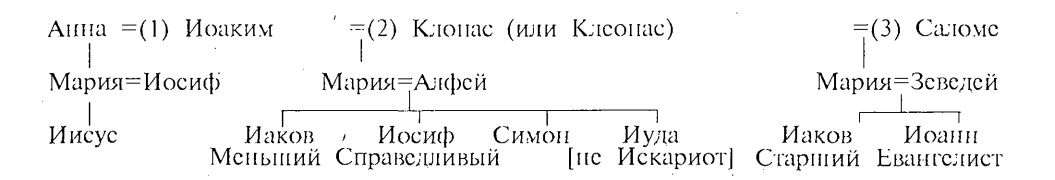
Европы. Термин «Святое Семейство» использовался, чтобы определить несколько различных сочетаний фигур святых, которые могут трактоваться либо в религиозно-портретном стиле, либо как повествовательный рассказ о том раннем периоде в жизни Христа после его возвращения из Египта, когда Иосиф со своей семьей обосновался в Назарете (Мф., 2:22—23).

(а) *«Дева Мария и Младенец со Св. Иоанном»*. Очень широко распространенная в итальянской живописи, особенно популярная в XVI веке группа святых. Младенец Иоанн Креститель, обнаженный, как и Христос; или на нем звериная шкура, и он держит крест, сооруженный из тростника. Псевдо-Бонавентура, ощущая лакуну в евангельском повествовании, рассказывает о том, что Святое Семейство, возвращаясь из Египта, остановилось у Елисаветы, двоюродной сестры Девы Марии, и ее маленького сына Св. Иоанна. Псевдо-Бонавентура повествует о том, как последний выказал почтение Младенцу Христу — и это при том, что оба они были еще в нежном возрасте. Рассказ псевдо-Бонавентуры — излюбленный источник этого типа изображения поклонения Св. Иоанна: Креститель стоит на коленях перед Христом, его руки сложены в молитвенном жесте. Обычным является присутствие в этой сцене Елисаветы. В Священном Писании нет свидетельства, которое могло бы стать основой для изображения Христа и Св. Иоанна вместе до Крещения Христа.

(б) *«Дева Мария и Младенец со Св. Анной»*. Эта тема трех поколений — бабушка, мать и дитя — стала излюбленной у художников Северной Европы, особенно Германии, в XV—XVI веках. Ее можно также увидеть в итальянской, особенно флорентийской, и испанской живописи. Один тип, среди примеров которого леонардовская картина самая знаменитая, показывает Деву Марию, сидящую на коленях у Анны и держащую на своих руках Младенца или качающую его. Это несколько неестественное расположение фигур открыло путь более обычному типу изображения: все трое сидят рядом друг с другом, Младенец посередине.

(в) *Святое общество; «Святая родня»; «Семейство Св. Анны»*. Согласно одной легенде, относящейся к позднему средневековью, Анна трижды была замужем, и от каждого брака у нее было по ребенку, каждого из которых звали Мария. («Золотая легенда»: Рождество Мадонны). Каждая из этих Марий вышла замуж и произвела потомство. Так теологи пытались согласо-

вать противоречивые утверждения евангелистов относительно семейства Христа — трудности, которые теология старалась преодолеть еще со времен Иеронима. Генеалогическое дерево может выглядеть следующим образом:




Этот сюжет чаще всего изображается в искусстве Северной Европы начиная с XV века и показывает Деву Марию и Младенца в окружении многочисленных членов этого большого семейства. За теми, кто примерно возраста Христа, присматривают их матери — три Марии. У них могут быть атрибуты, по которым они идентифицируются, будучи взрослыми. Марий сопровождают их мужья. Может присутствовать Анна, порой со всеми своими тремя мужьями, а также Елисавета с Иоанном Крестителем. Этот сюжет отмер, будучи осужденным Тридентским собором.

(г) *«Дева Мария и Младенец со Св. Иосифом»*. Группа, к которой термин «Святое Семейство» наиболее часто применяется. Культ Иосифа стал поощряться с конца XV века; именно с этого времени Иосиф все чаще фигурирует в религиозной живописи. В данном случае Иосиф реже предстает седобородым и преклонного возраста, как в Рождестве, — его начинают изображать молодым человеком в начале жизненного пути. Идея того, что эта группа являет собою земную троицу, соответствующую небесной ТРОИЦЕ Бога-Отца, Сына и Святого Духа, была развита религиозными писателями XVI века и позже, в частности, иезуитами. Обе Троицы могут быть представлены вместе таким образом, что фигура Христа является общей для обеих. В поздней живописи все чаще изображается на заднем плане домашняя семейная жизнь. Мать сидит с книгой, или у нее на коленях рукоделие, а Иосиф-плотник — за своим верстаком. Оба, возможно, повернулись и пристально смотрят на Младенца, лежащего в колыбели. Или все трое сидят за столом и едят. Символический подтекст могут вносить чаша и хлеб на столе, намекающие на Евхаристию, или

некоторые указания на то, что строительный материал на верстаке будет использован впоследствии для сооружения креста. Эта группа, когда она изображается на фоне пейзажа, часто имеет сходство с отдыхом в БЕГСТВЕ В ЕГИПЕТ, но может отличаться от последней сцены отсутствием поклажи или вьючного животного.

**Девкалион и Пирра** («Мет.», 1:348—415). История о великом потопе встречается в мифологии многих народов. Греческая версия повествует о Девкалионе, сыне Прометея, который, подобно Ною, избежал гибели, постигшей остальной человеческий род, — он соорудил ковчег, в котором плавал девять дней со своей женой Пиррой. Когда вода стала убывать, прорицательница (Фемида) дала им совет покрыть свои головы и сказала: «Через плечи назад мечите праматери кости»; последние слова они истолковали как «камни Матери-Земли». Они исполнили приказ: камни, которые бросал Девкалион, превратились в мужчин, те же, что бросала Пирра, в женщин. Так была сотворена новая человеческая раса. Они изображаются с воздетыми руками и порой с закрытыми вуалью лицами в тот момент, когда кидают камни за спину. На земле камни превращаются в мужчин и женщин, поднимающихся на ноги. На заднем плане может изображаться храм оракула (Рубенс (ему атрибутируется), Прадо).

**Дедал**. Легендарный греческий умелец, обладавший великолепным мастерством. Для ПАСИФАИ (жены Миноса, царя Крита) Дедал построил пустотелую корову, в которой она скрывалась, чтобы тайно удовлетворять свою страсть к быку. Дедал построил лабиринт, ставший обиталищем для потомка-монстра Пасифаи Минотавра (получеловека-полубыка). Минотавра убил Тесей. Заточенный царем на острове Крит, Дедал сделал крылья, чтобы со своим сыном Икаром улететь, спасаясь из плена. Подробнее см. ТЕСЕЙ; ИКАР.

**Дельфин.** Рыба в представлениях первых христиан символизировала их веру. Это часто был дельфин, поскольку рыба, поглотившая ИОНУ, была «большой рыбой» (по русской Библии — кит). В этом сюжете видели прообраз смерти и Воскресения Христа и, вероятно, по этой причине дельфин стал символом этого. В сюжетах из классической мифологии дельфин является атрибутом НЕПТУНА; родившейся из пены морской ВЕНЕРЫ; персонифицированной воды (одного из ЧЕТЫРЕХ ЭЛЕМЕНТОВ). Дельфин везет колесницу нереиды ГАЛАТЕИ. Персонифицированная ФОРТУНА, подобно морской Венере,

может ехать верхом на дельфине, как и АРИОН (юноша с лирой). Моряки, прыгая за борт, превращаются в дельфинов (БАХУС, 3). См. также ЯКОРЬ.

**Деметра,** см. ЦЕРЕРА.

**Демокрит и Гераклит** («Философы — смеющийся и плачущий») (Д.: ок. 460 — ок. 370 до н.э.; Г.: ок. 540—475 до н.э.). Демокрит, греческий философ, род. в Абдерах во Фракии, был известен как Смеющийся, поскольку его смешила глупость рода человеческого. (Глупость абдеритов вошла в поговорку.) Его философская система контрастировала со взглядами более раннего философа Гераклита Эфесского, известного как Мрачный или Темный. Они соединялись (по контрасту) в пару с Сенекой («О гневе», 2, 10:5), Ювеналом («Сатиры», 10:28 и далее) и другими. Флорентийские гуманисты XV века, которым эти тексты были хорошо известны, использовали эту пару, чтобы утвердить мнение, согласно которому жизнерадостное мироощущение более соответствует философу. Оба они широко представлены в европейской живописи Ренессанса и барокко — либо на одной картине, либо в виде диптиха. У Демокрита в качестве его атрибута земной шар (см. ДЕРЖАВА). Он может указывать на него. Гераклит проливает слезы, и у него скорбный вид. Под стать этому на нем может быть черный плащ.

**Демоны.** Злые духи — «падшие ангелы», — которые являются слугами САТАНЫ. Евангелия утверждают, что болезни и помутнение рассудка происходят в результате вмешательства демонов, потому их изгнание изображается в виде маленькой черной фигурки, вылетающей изо рта страдающего. Они такие же посланцы Сатаны, как ангелы — посланцы Бога. Таким образом, они изображаются уносящими в Преисподнюю душу грешника, так же как ангел уносит души праведников на небо. Или они сражаются с ангелами за обладание человеческой душой *(ARS MORIENDI)*. Обычно Сатана олицетворяет язычество, таким образом демоны могут фигурировать в сценах обращения в христианство или победы над язычником. Демоны имеют сходство с Сатаной — у них крылья, рога и хвосты. Они вооружены острым копьем или вилами. Их изгоняют ВАРФОЛОМЕЙ, ЗЕНОН и другие. Часто это происходит с помощью КРОПИЛА. Демон лежит поверженный у ног НОРБЕРТА (обращение самого Норберта в христианство), ГЕМИНИАНА (изгнание духов), ЕКАТЕРИНЫ СИЕНСКОЙ (она преодолевает его искушение). На АНТОНИЯ ВЕЛИКОГО

подобным же образом совершили нападение демоны искушения. На СТРАШНОМ СУДЕ они стараются перетянуть чашу весов Св. Михаила и тянут осужденных в Ад (3 и 6); они уносят прочь душу нераскаявшегося разбойника (РАСПЯТИЕ ХРИСТА, 2) и тащат душу Эвридики в Аид (ОРФЕЙ). Демон нашептывает на ухо ИУДЕ ИСКАРИОТУ и задувает свечу монахини (ЖЕНЕВЬЕВА). Демоны являются агентами САТАНЫ в уничтожении детей ИОВА. Они поддерживают поднятого в воздух Симона-волхва (ПЕТР, апостол, 12). Побежденные демоны летают перед Христом в сцене СОШЕСТВИЯ ВО АД; перед проповедующим ИГНАТИЕМ ЛОЙОЛОЙ (за ними охотятся ангелы); они улетают с корабля, застигнутого бурей, — их изгоняют трое святых (МАРК).

**Дени** (Дионисий) Парижский. Епископ и мученик, вероятно, III века, святой покровитель Парижа. Его личность окружена множеством легенд. Утверждали (бездоказательно), что он тот же Дионисий, что и Ареопагит (Деян., 17:34), и тот же, что и псевдо-Дионисий, живший в I веке, и является автором «Небесной иерархии» (см. АНГЕЛ). Он был, как считается, казнен в Париже по приказу римского префекта вместе в двумя его сподвижниками — Св. Рустиком и Св. Елевферием. Его тело затем чудесным образом поднялось на ноги, взяло свою отсеченную голову и отнесло на то место, где оно было погребено и которое теперь именуется «Гора мученика» — Монмартр (фр. — *Montmartre*). Предполагаемые его останки были впоследствии перезахоронены на месте теперешнего аббатства Сен-Дени. Св. Дени изображается во французской готической скульптуре и витражном искусстве в епископском облачении и несущим в руках свою голову. Сцены из его жизни во французской живописи включают в себя его обращение в христианство ПАВЛОМ (8); получение им благословения от папы Климента I в Риме накануне его миссионерского путешествия к галлам; его проповедь; его мученическую смерть.

**Деньги,** см. МОНЕТЫ.

**Дерево** было объектом поклонения у древних народов, так как они считали, что в нем обитает бог. На Ближнем Востоке оно было связано с культом богини земли, ритуалы которой преследовали цель увеличить плодородие зерна. Благодаря своему умиранию и всякий раз новому рождению оно стало женским символом плодородия земли. Рождение Адониса из дерева, о чем повествует греческий миф, первоначально праздновалось как часть древнего ритуала плодородия (см. АДО-

НИС, РОЖДЕНИЕ А.). (См. в этой связи также ЗМЕЯ.) В христианском искусстве епископ, под его ногами дуб (дерево, священное для друидов) — БОНИФАЦИЙ, посвятивший себя деятельности по обращению язычников в христианство. Отшельник, молящийся в дупле дерева, — БАВОН. Расцветшее дерево является атрибутом епископа — ЗИНОВИЙ. См. также ИЕССЕЙ, ДЕРЕВО И.; ДУБ. Древо познания, см. АДАМ И ЕВА (2).

**Держава** (или шар) в руке монарха означала его власть над миром. Впервые она использовалась в таком значении римскими императорами. В христианскую эру, снабженная крестом, она была одним из знаков отличия императоров Священной Римской империи и английских королей, начиная с Эдуарда Исповедника (см. ПРАВЛЕНИЕ, ХОРОШЕЕ И ПЛОХОЕ). В религиозном искусстве ее может держать Христос как Спаситель Мира (SALVATOR MUNDI) или БОГ-ОТЕЦ. Последний может держать свою ногу на небесном шаре. Шар был широко распространен среди персонифицированных добродетелей, свободных искусств и некоторых языческих божеств, символизируя их универсальность. Он является атрибутом ИСТИНЫ, особенно с XVII века, СЛАВЫ, ИЗОБИЛИЯ и — вместе с весами и мечом — СПРАВЕДЛИВОСТИ. Нога ФИЛОСОФИИ может стоять на шаре. Шар под ногой ФОРТУНЫ первоначально указывал на ее переменчивость, в противоположность твердому кубу, на котором иногда стоят ВЕРА и ИСТОРИЯ. УДОБНЫЙ СЛУЧАЙ и НЕМЕЗИДА — обе эти аллегорические фигуры ассоциируются с Фортуной и могут быть представлены аналогичным образом. Среди богов шар является атрибутом АПОЛЛОНА, иногда КУПИДОНА, а из земных богинь — КИБЕЛЫ. Земной шар (глобус) является атрибутом смеющегося философа (см. ДЕМОКРИТ И ГЕРАКЛИТ), а также одним из элементов НАТЮРМОРТА. Небесная сфера является атрибутом персонифицированной Астрономии (одного из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ) и Урании (МУЗЫ астрономии). На нем могут быть звезды или мифологические фигуры созвездий, но не обязательно так представленные. См. также СФЕРА (АРМИЛЯРНАЯ).

**Деянира,** см. ГЕРКУЛЕС (22, 24).

**Джироламо,** см. ИЕРОНИМ.

**Диана** (греч. — Артемида). Одна из двенадцати богинь и богов Олимпа. Известная у греков дева-богиня охоты, суровая и атлетическая, персонификация Целомудрия — это лишь одна

сторона этого многогранного божества. По своему догреческому происхождению она была богиней плодородия, одной из функций которой было покровительствовать дикой природе (но не разрушать ее). Впоследствии ее стали отождествлять с богиней луны — Луной (Селеной), которая не пользовалась репутацией целомудренной. Римляне поклонялись ей как тройственному божеству: Луне (небу), Диане (земле) и Гекате (подземному миру). Согласно мифу, она была дочерью Юпитера и Латоны (Лето), и с Аполлоном они были близнецами. Когда она изображается в качестве богини охоты, она стройная и изящная, на ней короткая туника и ее волосы сзади завязаны. У нее ЛУК и КОЛЧАН или дротик (КОПЬЕ), ее сопровождают СОБАКИ и ОЛЕНЬ. Ее колесницу (со времен античности) везут олени. Ее атрибутом, как богини луны, является месяц нарождающейся ЛУНЫ, который висит у нее над бровью. В этой роли она мчится на колеснице, которую везут лошади или нимфы. Как персонификация Целомудрия, она может иметь ЩИТ, который защищает ее от стрел любви. Целомудрие против Распутства — аллегорический поединок, изображаемый в витражах готических церквей, он олицетворяется фигурами Дианы и Венеры. Диану можно видеть наказывающей Купидона. Целомудрию может содействовать МИНЕРВА, богиня мудрости. Диана де Пуатье, возлюбленная французского короля Генриха II, иногда изображается в облике богини Дианы (с ее атрибутами).

1. *Диана — богиня охоты.* Греческая скульптура IV века до н.э., вдохновлявшая художников Возрождения, демонстрирует Диану, одетую в короткую (до колен) тунику, подпоясанную на талии, и обутую в высокие сандалии со шнуровкой. В одной руке у нее лук, другая поднята, чтобы вынуть стрелу из колчана, висящего у нее за спиной. Ее сопровождает олень («Версальская Диана», Лувр). Эта тема трактовалась очень разнообразно. Диана изображается со своими охотничьими собаками, преследующей какое-нибудь животное, обычно оленя, в обществе нимф и иногда сатиров, вооруженных дротиками. Или она возвращается с охоты, неся свою добычу — птиц и животных и даже корзины, наполненные фруктами. После охоты Диана отдыхает; иногда она спит, также поступает и ее нимфа. Рядом с нею лежит ее оружие и множество убитой дичи.

2. *Купание Дианы.* Полуобнаженная богиня сидит у купальни в тенистом гроте или на лесной прогалине, в то время как

нимфы снимают с нее одежды, развязывают ее сандалии или обмывают ее ноги. Их луки и колчаны лежат здесь же рядом на земле. Диана украшена своим полумесяцем.

3. *Диана и Актеон.* Овидий пространно описывает («Мет.», 3:138—253), как юный принц Актеон, охотившийся в лесу, случайно натолкнулся на грот, в котором купалась Диана и ее спутницы. Дабы наказать его за тайное созерцание божественной наготы, богиня превратила его в оленя. Его собственные охотничьи собаки набросились на него, принявшего такой облик, и разорвали на куски. Встречаются две сцены: (1) Актеон обнаруживает Диану: он стоит со своими собаками, его руки воздеты, и жест выражает изумление. Нимфы в беспорядке разбегаются, стараясь в то же время укрыть свою повелительницу от взглядов юноши. (2) У Актеона вырастает оленья голова или по крайней мере прорастают оленьи рога. Он отшатывается назад в тот момент, когда его собственные собаки набрасываются на него. Диана бывает одета и вооружена как богиня охоты.

4. *Диана и нимфы, напуганные сатиром.* Простая аллегория Целомудрия, побежденного Распутством, в которой компания веселых похотливых сатиров, этих козлоногих спутников Бахуса, отдается своему любимому времяпрепровождению. Они неожиданно набрасываются на ничего не подозревающих полуобнаженных нимф, хватают их в обьятия, срывают с них одежды. Девушки в ужасе отбиваются, пытаясъ избавиться от них, и убегают в лес. Диана поднимает свое копье, намереваясь защититься; ее собаки рычат на нападающих.

5. *Диана и Каллисто; Юпитер и Каллисто* («Мет.», 2:442—453; «Фасты», 2:155—192). Предполагалось, что нимфы Дианы столь же целомудренны, как и сама богиня. Одну из них, Каллисто, соблазнил Юпитер, желая постоянно находиться при ней. Ее беременность была в конце концов замечена Дианой, которая наказала Каллисто, превратив ее в медведицу и натравив на нее свору собак. Но Юпитер вознес нимфу на небо [превратив ее в созвездие, названное Большой Медведицей. — *А.М.*]. В живописи встречаются две темы: (1) Юпитер в облике Дианы склоняется над обнаженной лежащей нимфой, возможно, он ласкает ее. Весь вид его выражает страсть, ее — подозрительность. На заднем плане на высоком месте сидит орел Юпитера, в его когтях могут быть молнии. (2) Диана в своем гроте, перед нею Каллисто, она порицательно указывает нимфе (одежды Каллисто сняты нимфами, дабы ее

беременность была очевидна). Каллисто вся в смущении съежилась. На лицах нимф написано недоумение и осуждение. Другой вариант: следующий момент истории — Каллисто превращается в медведицу.

6. *Диана и Эндимион* (Лукиан, «Разговоры богов»). Красавец юноша Эндимион, погруженный в вечный сон, привлекал воображение поэтов и художников как символ вечной красоты, то есть «радости человека». В данном случае у Дианы необычная роль любовницы — хотя и целомудренной. Эта история первоначально была связана с более расположенной к любви богиней луны Луной, или Селеной, с которой в конце концов стали отождествлять Диану. Эндимиона, отосланного Юпитером навечно спать (тем самым ему гарантировалась вечная юность), по ночам посещала богиня. Она изображается обнимающей лежащую фигуру, спящую в покрытой листвой беседке, иногда здесь же спят животные. Или ее присутствие обозначено символически — лунным светом, который окутывает его. Могут присутствовать Купидон или амуры. По другой версии, Эндимион бодрствует; он на коленях приветствует приход богини луны, в то время как ее брат — бог-солнце — только начинает свой путь по небосклону в своей золотой колеснице (см. АПОЛЛОН, 1).

7. *Диана и Пан.* Вергилий в «Героиках» (3:391—393) рассказывает о том, как Пан завоевал любовь богини луны, преподнеся ей в дар белоснежное руно. Он изображается передающим Диане моток шерсти; богиня проплывает над ним в небе. Он держит пастушеский посох, на дереве висит его сиринкс. Поблизости стоит козел, символ распутства.

8. *Жертвоприношение Диане.* На переднем плане алтарь с горящим священным огнем. Женщина приносит в жертву животных. Позади храм, и в нем статуя богини. (См. ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ.)

**Дидона.** Легендарная царица и основательница города Карфагена, которая, согласно Вергилию, влюбилась в троянского героя Энея. «Энеида» повествует о том, как потерпевшая крушение команда троянцев оказалась выброшенной на берег к Дидоне и как Венера пробудила ненасытную страсть царицы к Энею. Страсть эта привела к трагическому концу — Юпитер приказал Энею оставить Дидону. Смерть Дидоны — сюжет из этой истории, который чаще всего изображается в живописи. По поводу других эпизодов см. ЭНЕЙ.

*Дидона на погребальном костре; смерть Дидоны* («Энеида», 14:642—705). Потерпев неудачу в уговорах Энея остаться, Дидона заставила свою сестру Анну соорудить погребальный костер во дворе своего дворца, притворившись, что желает совершить ритуальное сожжение всего, что принадлежало Энею, включая оружие, которое он беспечно оставил, и их супружеское ложе. Увидев, что корабли троянцев отплывают и что надежды нет, Дидона бросилась на костер, и меч Энея пронзил ее тело. Мы видим Дидону на костре, среди разрушенного ложа и постельных принадлежностей. Дидону оплакивают ее слуги. Вдали уплывают корабли Энея. Богиня Юнона, покровительница Карфагена, направила свою посланницу Ириду отрезать прядь волос у Дидоны, дабы тем самым освободить ее душу из плена. Ирида может спускаться к Дидоне на радуге. В античном фольклоре бытовало представление о том, что душа человека может существовать вне тела при условии, что у нее есть объект, в который она в таком случае может переселиться (ср. с МЕЛЕАГРОМ, душа которого обитала в деревянном полене). Высвобождение из тела посредством отрезания пряди волос вписывается в контекст такого верования.

**Дикарь** (лат. — «Homo silvestris»). По виду своему Дикарь — человекоподобное существо, покрытое длинными косматыми волосами. Его оружием является деревянная дубина. За несколькими исключениями он встречается главным образом в светском искусстве Северной Европы и впервые появился в иллюминированных манускриптах конца XIII века. Его можно видеть на французских произведениях из слоновой кости XIV века; широкую популярность он приобрел в искусстве гобелена XIV—XV веков. Корни Дикаря неясны, но, вероятно, они лежат в верованиях западного средневекового человека, касающихся неких монстров; эти верования, безусловно, основывались на довольно смутном представлении об обезьяне. Дикарь символизирует распутство и агрессивность, которые противопоставлялись не столько установленным христианским добродетелям, сколько своего рода духовной любви, воплощенной в идее рыцарства. Таким образом его можно видеть в циклах сцен, где он сражается с рыцарем, похищает даму, но в конце концов оказывается побежденным. Обычно же он борется с другими монстрами, такими, как единорог, или со своими соплеменниками в лесах (часто с представительницей

женского пола), или изображается в трудах, или иногда танцующим.

**Дикобраз.** Эмблема (*impresa*) Людовика XII (1462—1515). Иногда ее венчает корона. Образ дикобраза с иголками, отлетающими от его тела, — отражение веры в то, что он может стрелять ими в своих врагов. Сопровождающий это изображение девиз «Cominus et eminus» [лат. — «Вблизи и вдали»] — намек на то, что враг будет побежден, где бы он ни находился.

**Диоген** Синопский (IV в. до н.э.). Философ-киник, живший в Афинах и Коринфе. Некоторые из анекдотов, повествующие о его крайне аскетическом образе жизни, были темами живописи. Он до такой степени презирал всякую собственность, что жилище свое устроил в бочке. Греческий биограф Диоген Лаэртский рассказывает (6:37), что, «увидев однажды, как мальчик пил воду из горсти, он выбросил из сумы свою чашку». Тот же автор описывает (6:38), как Александр Великий посетил философа и предложил ему все, что тот пожелает. Диоген ответил: «Не заслоняй мне солнца» (см. Плутарх, 33:14). Александр изображается слезающим со своего коня Букефала и останавливающимся перед Диогеном. Тот сидит в своей бочке, жестом указывая Александру отойти в сторону. Эпизод с Диогеном, «ищущим честного человека», широко представлен в живописи, особенно нидерландской, XVII века. Местом действия является рыночная площадь, залитая солнечным светом и заполненная людьми всех возрастов и сословий. В самой гуще толпы блуждает Диоген с высоко поднятым зажженным светильником. Другая трактовка этой темы показывает одну лишь фигуру философа, держащего лампу — символ поиска истины и добродетели.

**Дионис,** см. БАХУС.

**Дионисий Ареопагит,** см. ДЕНИ.

**Диоскуры,** см. КАСТОР И ПОЛЛУКС.

**Диск.** Юный Гиакинт, убитый попавшим в него диском, см. АПОЛЛОН (11).

**Дисмас и Гестас,** см. РАСПЯТИЕ ХРИСТА (2).

**Диспут с докторами** («Иисус среди докторов»; «Диспут в храме») (Лк., 2:41—51). Когда ему было двенадцать лет, отрок Иисус отправился вместе со своими родителями на праздник Пасхи в Иерусалим. На обратном пути Мария и Иосиф вдруг обнаружили, что Иисуса нет с ними, что он отстал. Возвратясь в поисках его в город, они нашли его в храме, увлеченного ученой беседой с иудейскими книжниками; «диспут» в этой

сцене — это спор, а не ссора. Сцена представляет собою интерьер храма Соломона. Юный Иисус стоит в центре группы седобородых старцев, внимательно и с интересом слушающих его. Он может загибать пальцы, перечисляя свои аргументы. Один из старцев держит писание в виде свитка (*rotulus*) по контрасту с Христом, у которого в руках книга (*codex*) — рукописная книга привычной нам формы. Они символизируют, соответственно, Ветхий Завет и Евангелия (форма кодекса возникла в начале христианской эры). Мария и Иосиф видны входящими в храм через боковую дверь. Или — иначе — Мария кладет руку на плечо Христа, чтобы увести его: «Отец Твой и Я с великой скорбью искали Тебя» (Лк., 2:48). Эта тема многозначительна как первый зафиксированный пример поучения Христа. Она встречается также как одна из цикла Семи скорбей Девы Марии. (См. ДЕВА МАРИЯ, 2.)

**Димитрий.** Раннехристианский великомученик (даты жизни не известны), которого Церковь превратила в святого воина. Его культ распространен на Востоке. Он стал патроном Салоников. Он изображается главным образом на византийских фресках и мозаиках XII—XIV веков в доспехах, его рука на рукоятке меча, или он держит щит и копье (Ортолано, Национальная галерея, Лондон).

**Добродетели и пороки.** Персонифицировать абстрактную концепцию человеческой фигурой, обычно женской и с определяющими ее атрибутами, было хорошо известным приемом в классической античности. Эта идея была подхвачена ранней Церковью, использовавшей ее, чтобы преподать урок того, как добродетели борются с соответствующими пороками. Это нашло отображение в «Психомахии» — пространной аллегорической поэме испанского поэта IV века Пруденция, описывающей серию поединков — Веры с Идолопоклонством, Целомудрия с Распутством, Терпения с Гневом, Гордыни со Смирением и так далее, в которых добродетель всегда в конечном счете побеждает. Влияние Пруденция обнаруживается в христианском искусстве вплоть до XIII века. Готическая скульптура обычно представляет фигуру добродетели, попирающей ногами соответствующий порок — человеческий или животный. Канон основных христианских добродетелей состоял из трех «теологических добродетелей»: веры, надежды, любви (Кор., 13:13) и четырех «главных добродетелей»: справедливости, благоразумия, храбрости и умеренности. Последние были охарактеризованы Платоном в его «Государстве» (4:427 и

далее) как такие, которые необходимы для идеального гражданина. Отцы Церкви санкционировали их для христиан: они были теми благами, которые даруются человеку из Евхаристии. Цикл семи добродетелей, иногда вместе с соответствующими пороками (не обязательно это семь смертных грехов), широко изображался в средневековой скульптуре и фресковой живописи, часто в связи со Страшным Судом (Джотто, капелла Скровеньи, Падуя). Со времен Ренессанса они обычно встречаются в виде отдельных фигур — МИЛОСЕРДИЕ и СПРАВЕДЛИВОСТЬ чаще всего. Пороками, особо осуждавшимися церковью, были РАСПУТСТВО и СКУПОСТЬ, и потому оба они часто изображались. Помимо них существовало множество малых добродетелей, наиболее важными функциями которых было прославлять пап, королей и принцев — как в жизни, так и в смерти — и праздновать общественные события. В музеях и галереях они встречаются реже, нежели на потолках и стенах, а также в скульптуре церквей, общественных зданий и на надгробных памятниках.

Ренессанс был свидетелем большого секуляризующего движения в сфере моральной аллегории. Художники, начиная с этого времени, использовали богов античной мифологии, а также героев и героинь античной — особенно римской — истории, чтобы персонифицировать моральные качества. Так, в битве *Ratio* [лат. — Рассудок] и *Libido* [лат. — Страсть] мы встречаем Аполлона, Диану и Меркурия, сражающимися на стороне Рассудка, а Купидона, Венеру и Вулкана — на стороне Страсти. Выбор между дорогой долга и путем наслаждения представлен такой темой, как ГЕРКУЛЕС (21) на распутье или сон СЦИПИОНА (2) — изящной разработкой той же идеи. Более земной аспект Постоянства персонифицируется МУЦИЕМ СЦЕВОЛОЙ, супружеская верность — АГРИППИНОЙ или АРТЕМИЗИЕЙ, справедливость — Камбисом (СУД К.) и другими, сыновняя преданность — ЭНЕЕМ (1), спасающим своего отца, Цимоном и Перо (МИЛОСЕРДИЕ ПО-РИМСКИ), КЛЕОБИСОМ И БИТОНОМ и так далее. Такие сюжеты не всегда ограничивались станковой живописью и скульптурой. Аллегории любви и целомудрия, как и других аспектов отношений женщины и мужчины, можно отыскать на свадебных сундуках (*cassoni*) эпохи Ренессанса или на особых подносах, на которых приносили пищу роженицам (*deschi da parto*). Гобелены, использовавшиеся в средневековье и эпоху Ренессанса в качестве висящих стен как в церковных, так и в

светских зданиях, аналогичным образом демонстрировали моральные примеры человеку в его повседневной жизни. В XVII веке потолки дворцов часто расписывались так, чтобы превознести качества принца и кардинала посредством использования античных богов и богинь и общепринятых персонификаций добродетелей.

Изображая античный пантеон и анонимные женские фигуры, олицетворявшие добродетели и пороки, ренессансные и барочные художники имели в своем распоряжении в качестве руководства большое количество мифографических словарей, которые появились к концу средневековья и позже. Их авторы заимствовали материал из античных и средневековых источников, добавляли свои, часто фантастические объяснения тех эмблем, которые они представляли. Одним из наиболее научных и влиятельных справочников была «Иконология» Чезаре Рипы, опубликованная в 1593 году и написанная не только по-латыни, но также и по-итальянски. Она издавалась множество раз и была широко переведена на другие языки. Она детально описывает (часто с иллюстрациями) атрибуты, принадлежащие каждой персонификации — не только добродетелей и пороков, но также четырех элементов, времен года, частей света, свободных искусств и так далее. Труд Рипы определил характер религиозной и светской аллегории в XVII—XVIII веках.

**Добрый пастырь,** см. ПАСТУХ.

**Добрый самаритянин** (Лк., 10:30—37). Получив наставление любить ближнего своего как самого себя, некий законник из слушателей Христа спросил, как можно узнать, кто есть ближний, и ему было отвечено замечательной притчей. На одного путника, когда он направлялся из Иерусалима в Иерихон, напали разбойники и оставили его лежать полуживым. Священник и левит прошли мимо, отведя от него взгляд, а самаритянин, традиционный враг евреев, остановился и, после того как омыл и смазал его раны, доставил его в гостиницу, оставив денег ее содержателю, дабы тот мог должным образом позаботиться о пострадавшем. Средневековые авторы, следуя Августину, выводили иную мораль: путник олицетворял человека, покинувшего Рай (Иерусалим), его одолел грех. Иудаизм (священник и левит) не спас его, но Христос (самаритянин) принес ему спасение через Церковь (гостиница). В ранних образцах самаритянин предстает в облике Христа. Этот сюжет был популярен в христианском искусстве всех периодов. Путник лежит на обочине дороги, о нем заботится самаритянин —

он льет масло на его раны и перевязывает их. В отдалении проходят священник и левит. Другой вариант: мы видим прибытие их в гостиницу. Двое помогают перенести пострадавшего, в то время как самаритянин с кошельком в руке подходит к хозяину постоялого двора, который стоит в дверях.

**Доминик** (1170—1221). Основатель ордена проповедников, называющегося также доминиканским или орденом Черных монахов. Родился в Испании в знатной семье. Еще в молодые годы он становится каноником и обнаруживает призвание проповедовать против ереси. Он выступал против альбигойцев Южной Франции, куда сопроводил своего епископа, прикладывая усилия к тому, чтобы средствами убеждения обратить в истинную веру приверженцев ереси, в отличие от папских войск, которые под предводительством Симона де Монфорта уничтожали их физически. Он много путешествовал, проповедуя по всей Европе, и умер в Болонье. Его надгробие в этом городе украшено сценами из его жизни. Членами ордена были многие художники, особенно знамениты Фра Анжелико и Фра Бартоломео, чьи произведения являются шедеврами и украшают доминиканские церкви и монастыри. Доминик носит одежду своего ордена — белую тунику и наплечник под длинным черным плащом с капюшоном. (См. рис. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОДЕЖДЫ.) Он держит ЛИЛИЮ (в знак своего ЦЕЛОМУДРИЯ) и КНИГУ (Евангелие), и у него может быть на лбу или над лбом ЗВЕЗДА: согласно одному из рассказов того времени, его лоб излучал некий сверхъестественный свет; согласно другому рассказу, его крестная мать видела звезду, вспыхнувшую в момент его крещения. Черно-белая СОБАКА с горящим факелом в пасти указывает на историю, согласно которой его матери привиделось, что она родила подобное существо. Более вероятно, что это объяснение каламбура из его имени: «*Domini canis*» [лат. — «псы Господни»]. ЧЕТКИ — особая последовательность молитв Деве Марии — как считается, введены Домиником. Потому у него в руке могут быть четки — нить бусинок, используемая в качестве мнемонического способа отсчета молитв при их вознесении. Или он получает четки от Девы Марии или от Младенца, сидящего на коленях у Девы Марии. (Подробнее см. ДЕВА МАРИЯ, 15.) Среди нескольких его надписей встречаются: «Pater Sancte serva eos quos dedisti mihi in nomine tuo» [лат. — «Отче Святый! соблюди их во имя Твое, тех, которых Ты мне дал»] (Ин., 17:11). Доминик может изображаться вместе с другими святыми свое-

го ордена, в частности с ПЕТРОМ МУЧЕНИКОМ и ЕКАТЕРИНОЙ СИЕНСКОЙ. Нижеследующие сцены из жизни Доминика (за исключением последней) имеются в «Золотой легенде».

1. *Сожжение еретических книг.* Во время миссионерской деятельности Доминика среди альбигойцев был разожжен костер, в который бросили книги еретиков. Книга Доминика, тоже брошенная туда, была исторгнута из огня целой и невредимой.

2. *Доминик держит на своих руках Латеранскую церковь.* В то самое время, когда Доминик добивался папского разрешения на учреждение своего ордена, тогдашнему папе Иннокентию III привиделся сон: Латеранская церковь увенчана куполом, и Доминик держит ее на своих руках. Аналогичный рассказ существует и о ФРАНЦИСКЕ АССИЗСКОМ.

3. *Доминик получает от Св. Петра и Св. Павла наказ проповедовать.* Когда он стоял на коленях, молясь, ему явилось видение Петра и Павла; первый передал ему посох, второй — книгу (Евангелия).

4. *Видение Христа с тремя стрелами.* В Риме Доминику было видение Христа, грозившего тремя мечами (или стрелами), которыми он собирался сокрушить грехи мира — Гордыню, Скупость и Распутство. Дева Мария, вступаясь за человеческий род, представила Христу Св. Доминика и Св. Франциска — его борцов на земле за противоположные этим грехам добродетели — Смирение, Бедность, Целомудрие. Иногда этот сюжет изображается без Франциска.

5. *Воскрешение Наполеона Орсини.* Племянник кардинала Стифано ди Фоссаново упал с лошади в канаву и разбился насмерть. Его тело было положено перед алтарем. Доминик молился и затем громко произнес: «О юный Наполеон! Во имя нашего Господа Иисуса Христа молю тебя, встань!» — и юноша встал, чудесным образом воскреснув.

6. *Ужин Св. Доминика.* Доминик собрался было приступить к трапезе с монахами монастыря Св. Сикста в Риме, когда вдруг обнаружилось, что у них нет хлеба. Тем не менее он пригласил их сесть, и вскоре двое мужчин, которые могут изображаться в виде ангелов, явились неизвестно откуда, принеся с собой хлеба; они передали его Доминику, после чего таким же таинственным образом исчезли. Вот почему у Доминика в качестве атрибута может быть буханка хлеба.

7. *Сорианский портрет.* Существует рассказ о том, что в 1530 году один монах из Сориано (в Южной Италии) увидел сон, в котором Дева Мария в сопровождении Марии Магдалины и Екатерины Сиенской преподнесла ему портрет Св. Доминика. Он проснулся и обнаружил именно такой портрет; выяснилось также, что у этого портрета чудодейственные свойства. Эта тема встречается в доминиканском церковном искусстве эпохи барокко: мы видим доминиканского монаха, облаченного в рясу своего ордена, коленопреклоненного перед Девой Марией и двумя святыми; ему вручается портрет. Обычно это изображение Доминика в полный рост, он держит лилию и книгу.

См. также ГИАЦИНТ.

**Донат Ареццкий.** Римский вельможа IV века, воспитанный в христианской вере вместе с Юлианом, ставшим впоследствии императором Юлианом Отступником. Отречение императора от своей веры стало причиной гонений на христиан в Риме, и Донат удалился в Ареццо, где впоследствии стал епископом. Он прославился своими способностями врачевать. Его житие повествует о том, как во время мессы язычники прервали службу, выбив чашу из его рук. Она разбилась, упав на пол, но благодаря молитвам Доната чудесным образом была восстановлена. Донат изображается в епископском облачении. Существовал рассказ о том, как однажды он доказал невиновность сборщика налогов, несправедливо обвиненного в воровстве: деньги действительно были скрыты, но не им, а его женой, которую после этого постигла смерть. Донат призвал труп женщины, чтобы узнать, где находятся сокрытые деньги. Донат является святым покровителем Ареццо. Сцены из его жизни и мученической смерти изображены в готическом кафедральном соборе этого города. Он погиб от меча ок. 361 года.

**Донат,** грамматик, персонификация Грамматики (одного из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ).

**Донатиан** (ум. 390). Христианский святой мученик, епископ Реймса и святой покровитель Брюгге. Его житие повествует о том, что он был утоплен в Тибре его гонителями. Чтобы определить место, где на дне реки лежало его тело, вниз по течению было пущено колесо, к которому прикрепили пять горящих свечей. Колесо остановилось над тем местом, где на дне покоился святой. Тело было поднято и молитвами воскрешено. В ранней нидерландской живописи Донатиан изобража-

ется в епископских одеждах. Он держит колесо со свечами, установленными по его ободу.

**Донатор.** Покровитель или жертвователь, заказчик картины, созданной в знак благодарности за дарованное избавление от чумы, победу в войне, освобождение из плена после военного поражения и так далее. Такие выполненные по обету картины обычно изображают Деву Марию с Младенцем и со святыми, они включают также портрет донатора, коленопреклоненного перед троном Девы Марии, часто с его женой и со всем семейством. Фигура донатора может быть меньшего размера, чем фигуры святых, которые его окружают. С расширением церковного покровительства искусствам в эпоху Ренессанса подобные картины становятся обычными для многих художественных школ. (Подробнее см. ДЕВА МАРИЯ, 3, 14.)

**Дон Кихот.** «Дон Кихот» — знаменитое произведение Сервантеса, впервые опубликованное в 1605 году и переведенное на многие языки. Приключения Рыцаря Печального Образа и его «оруженосца» Санчо Панса были источником вдохновения как живописцев, так и книжных иллюстраторов, особенно во Франции. Визуальный образ этой пары прочно утвердился. Дон Кихот худой и долговязый; его конь Росинант — мешок с костями. Выражение лица Дон Кихота и весь его облик передают благородную меланхолию. Санчо Панса на своем осле по контрасту с Дон Кихотом являет собой здорового, упитанного крестьянина. Следующие эпизоды заимствованы из очень большого числа тех, что наиболее часто иллюстрировались.

1. *Дон Кихот в своем кабинете.* Чрезмерное увлечение средневековой рыцарской литературой произвело перемену в его уме и подтолкнуло к тому, чтобы отправиться на фантастические подвиги. Он изображается среди своих книг; кругом разбросаны доспехи и оружие. В дверях его домочадцы с любопытством взирают на происходящее в кабинете. Впоследствии деревенский священник с помощью цирюльника, служанки Дон Кихота и его племянницы сожгут эти книги.

2. *Дочери содержателя постоялого двора.* В гостинице, которую Дон Кихот ошибочно принял за средневековый замок, рыцарь сел, чтобы поесть, не смущаясь тем, что его шлем был крепко привязан к его голове. Две служанки, которых он принял за знатных дам, владелиц этого замка, помогли ему избавиться от доспехов. Одна напоила его вином, воспользовавшись для этого тростинкой.

3. *Ветряные мельницы.* Дон Кихот изображается атакующим ветряные мельницы, которые его фантазия приняла за великанов. Он летит, ухватившись за одно из крыльев мельницы. Санчо Панса бурно жестикулирует, изображая притворное отчаяние.

4. *Санчо Панса, подбрасываемый на попоне.* За отказ заплатить за ночлег на постоялом дворе Санчо Панса был наказан: «разудалые ребята и большие шутники», взяв попону, принялись подбрасывать его высоко в воздух. Его хозяин на коне наблюдает за этим, находясь на безопасном расстоянии.

5. *Встреча тела умершего мула.* Пара изображена на пути через горы; навстречу ей движется процессия с умершим мулом. Его хозяином был страдавший от безнадежной любви барин Карденио, который взял его в горы, потеряв от печали рассудок.

6. *Доротея в купальне.* Доротея, обесчещенная девушка, укрываясь со стыда в горах, была обнаружена тремя путниками — Карденио, священником и цирюльником. Доротея изображается у водного источника, она омывает ноги. Ее длинные волосы, которые она обычно подвязывала, чтобы походить на юношу, свободно падают. Путники тайно наблюдают за нею.

7. *Бракосочетание Камачо и Китерии.* Свадьба, устроенная отцом невесты против ее воли с богатым поселянином, должна была состояться на открытом воздухе с подобающей торжественностью и плясками. Свидетелями этому стали Дон Кихот и Санчо Панса. В конце концов истинный возлюбленный Китерии бедный Басильо с помощью хитрой уловки изобразил самоубийство (он будто бы заколол себя насмерть), чем убедил священника обвенчать Китерию с ним, умирающим, а не с Камачо. Последний в конце концов смирился с таким поворотом дела.

**Дорога в Еммаус,** см. ПУТЕШЕСТВИЕ в Е.

**Доротея.** Христианская святая и дева-великомученица из Кесарии, города в Каппадокии (Малая Азия). Она была приговорена к смерти римским наместником Фабрицием ок. 303 года за отказ отречься от своей веры. Согласно «Золотой легенде», по пути ее на казнь к ней обратился некий писарь по имени Теофил, попросив в насмешку прислать ему розы и яблоки из сада ее небесного жениха. После ее смерти перед Теофилом предстал младенец и передал ему корзину с розами и яблоками. Это чудо заставило его обратиться в христианство. Позже

он также был казнен. Атрибутом Доротеи является корзина с РОЗАМИ или розы и ЯБЛОКИ, или же она держит за руку младенца ангельского вида, у которого в руке корзина; или она коронована венком из роз или держит их в руке. Она также может преподносить корзину Деве Марии или Младенцу Христу. В сцене ее мученической смерти она изображается стоящей на коленях перед палачом на эшафоте, или она привязана к стогу сена, который собираются вот-вот поджечь в присутствии римского наместника. Вверху парят ангелы с гирляндами из роз. Чаще всего Доротея встречается в живописи Северной Европы.

**Доротея в купальне,** см. ДОН КИХОТ (6).

**Доспехи,** снаряжение воина. Они лежат возле кузницы ВУЛКАНА; разбросаны на постели женщины, собирающейся покончить с собой, — ДИДОНА; украшают стены кабинета, в котором сидит худосочный старик и читает, — ДОН КИХОТ. Путти играют с доспехами МАРСА (1). См. также ВООРУЖЕНИЯ.

**Дочь Иеффая** (Суд., 11:30—40). В эпоху судей Иеффай, великий воин, был призван, чтобы быть предводителем израильтян в их войне против аммонитян. Накануне битвы он дал Богу клятву, что в случае победы, «по возвращении моем с миром от аммонитян, что выйдет из ворот дома моего навстречу мне, будет Господу, и вознесу сие на всесожжение». Битва была выиграна, «и вот дочь его выходит навстречу ему с тимпанами и ликами [в англ. Библии: «с тамбуринами и танцами». — *А.М.*]; она была у него только одна». Чаще этот сюжет встречается в живописи XVII—XVIII веков, особенно во французской. Изображается либо возвращение Иеффая — воин, раздирающий на себе одежды, когда его дочь выходит, чтобы приветствовать его; или дочь, стоящая на коленях у алтаря в тот момент, когда Иеффай с поднятым мечом готов принести ее в жертву.

**Дочь хананеянки, Христос исцеляет Д.Х.** (Мф., 15:21—28; Мк., 7:24—30). В не принадлежавших иудеям окрестностях Тира и Сидона к Христу, когда он направился туда, приблизилась одна хананеянка — женщина, взмолившаяся ему об исцелении ее дочери, которая «одержима была нечистым духом». Ученики были настроены отправить ее прочь, и сам Христос поначалу был того же мнения, сказав ей, что миссия его лишь к иудеям: «не хорошо взять хлеб у детей и бросить псам». Женщина просто ответила ему той же метафорой: «Но псы под столом

едят крохи у детей». Вернувшись домой, она нашла свою дочь излеченной. Женщина изображается стоящей на коленях перед Христом, которого окружают некоторые из его учеников. Лица их выражают неодобрение. Женщина может указывать на собаку — животное, которое очень редко можно встретить в христианском искусстве. Эта деталь помогает отличить данную тему от похожей — ЖЕНЩИНА, СТРАДАЮЩАЯ КРОВОТЕЧЕНИЕМ.

**Дощечка.** Две дощечки (скрижали) — атрибут МОИСЕЯ (11), получившего их от Бога на горе Синай. Такие дощечки падают из рук аллегорической фигуры Синагоги (РАСПЯТИЕ ХРИСТА, 12). Дощечка и стиль — атрибуты Клио и Каллиопы (МУЗ истории и эпической поэзии), персонифицированной ИСТОРИИ и Арифметики (одного из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ). Мудрец, возле которого юноша пишет стилем на дощечке, — ГОМЕР. См. также ПИСАТЕЛЬ.

**Драгоценные камни.** Символы быстротечности земных благ, в противоположность надежным — вечным — добродетелям; потому атрибут богато одетой Любви земной (ВЕНЕРА, 1), персонифицированной СУЕТЫ и элемент в теме «Vanitas» [лат. — «Суета»] (НАТЮРМОРТ). Украшенная драгоценными камнями женщина, сбрасывающая свои украшения, — МАРИЯ МАГДАЛИНА. Римская знатная дама демонстрирует свои драгоценности другой (КОРНЕЛИИ), около которой стоят два ее сына. Женщины обступили сундук с украшениями; одна из них — переодетый АХИЛЛЕС (3), жадно ощупывающий оружие или размахивающий мечом. Елиезер преподносит дары из золота и драгоценных камней РЕВЕККЕ у колодца. Палки и камни превращаются в золотые прутья и драгоценные камни на глазах у двух учеников ИОАННА ЕВАНГЕЛИСТА (4). Драгоценные камни — атрибут персонифицированной Азии (одной из ЧЕТЫРЕХ ЧАСТЕЙ СВЕТА).

**Дракон.** На Древнем Востоке доброе божество, ассоциирующееся с одним из элементов — водой. Однако в христианской культуре это символ САТАНЫ. Латинское слово *draco* означает как дракона, так и змею, и потому оба они часто взаимозаменяемы. Дракон — скованный цепями или попираемый ногами — символизирует победу над дьяволом. В таком значении он оказывается под ногами Девы Марии Непорочного Зачатия (ДЕВА МАРИЯ, 4) и выступает в качестве атрибута БЕРНАРДА Клервоского; МАРФЫ; СИЛЬВЕСТРА и МАРГАРИТЫ

АНТИОХИЙСКОЙ, которая может выходить из его утробы или вести его связанным. «Змий древний», скованный Ангелом, — АПОКАЛИПСИС (23). Дракона убивают воин МИХАИЛ (крылатый ангел); ГЕОРГИЙ; греческий герой ПЕРСЕЙ; языческий рыцарь Руджьер (АНДЖЕЛИКА, 2). В последних трех случаях тварью, которую убивают, является морской змей. Лернейская гидра, которую убивает ГЕРКУЛЕС (2), иногда изображается в виде дракона. Пара драконов везет колесницу ЦЕРЕРЫ. Дракон является атрибутом персонифицированной БДИТЕЛЬНОСТИ. См. также ЗМЕЯ.

**Дротик,** см. КОПЬЕ.

**Друзиана, Воскрешение Д.**, см. ИОАНН ЕВАНГЕЛИСТ (3).

**Дым,** см. КАДИЛО.

**Дуб.** Дерево, священное для Юпитера и для античных друидов, поэтому епископ в акте крещения, когда его нога стоит на поваленном дубе, символизирует обращение язычников (БОНИФАЦИЙ). Дуб (или часто желудь) является эмблемой (*impresa*) пап Сикста IV и Юлия II из династии Ровере. Последний был покровителем Рафаэля, который исполнил для него фрески в ватиканских Станцах, где можно найти эту эмблему.

**Дубина.** Атрибут ГЕРКУЛЕСА и таким образом персонифицированной ХРАБРОСТИ. ТЕСЕЙ, победитель Минотавра, держит дубину. В качестве инструмента мученичества она является атрибутом ИУДЫ (Фаддея) и ИАКОВА МЕНЬШОГО (дубина валяльщика шерсти); как оружие — ДИКАРЯ.

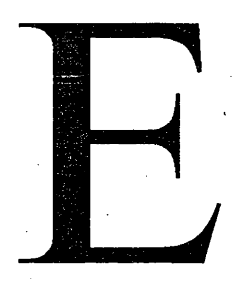
**Дудка.** Инструмент, изображаемый в классическом греческом и римском искусстве, был, строго говоря, не флейтой, а язычковой дудкой, своего рода гобоем (лат. — *tibia*). Часто один исполнитель играл на двух дудках как на двойном инструменте — практика, существовавшая еще в средние века. Это был инструмент сатира, в частности Марсия (АПОЛЛОН, 4) и Эвтерпы (одной из МУЗ) (Гораций, «Оды», I, 1:32—33). На дудке играл МЕРКУРИЙ, убаюкивая пастуха Аргуса, чтобы он уснул. Ренессансная живопись изображает различные современные ей духовые инструменты — флейту (обычно продольную), рекордер (род флейты), гобой, шалмей, крумхорн (U-образной формы). Дудка была широко распространенным фаллическим символом в древних обществах и имеет это значение, когда на ней играет мужчина на картинах, изображающих пару влюбленных. Она атрибут персонифицированного Порока (ГЕРКУЛЕС, 21). Флейта Пана, называющаяся

также сиринкс, — ряд трубок разной длины, скрепленных вместе, — была в античной Греции пастушеским инструментом. ПАН научил играть на ней Дафну. На ней играют также ДАФНИС И ХЛОЯ, пастух Полифем (см. ГАЛАТЕЯ) и пастухи в сцене Рождества Христова (см. ПОКЛОНЕНИЕ ПАСТУХОВ). См. также ВОЛЫНКА. (См. рис. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ.)

**Дурак,** см. ШУТ; КОРАБЛЬ ДУРАКОВ.

**Душа.** Греки считали, что душа человека отлетает через его рот в тот момент, когда наступает смерть. Они изображали это символически на саркофагах в виде бабочки, вылетающей из личинки. Позже они использовали крылатую фигуру Психеи (греческое слово, означающее «душа»), которую Апулей персонифицировал в своих «Метаморфозах», — мотив, прослеживаемый в раннехристианских надгробных памятниках. Аналогичным образом изображалось и «наделение» человека при его рождении живой душой, принимавшей облик маленькой крылатой человеческой фигурки. В античном искусстве этот акт совершила Минерва после того, как Прометей сотворил человека. Христианское искусство подобным же способом изображает одушевление Адама Богом (мозаика, собор Св. Марка, Венеция). Византийское искусство представляло душу в виде обнаженного младенца без крыльев — тип, который утвердился и на Западе. На картинах, изображающих смерть христианского мученика, мы видим душу, отлетающую с губ или поднимающуюся на небо с помощью ангелов. В сцене Распятия Христа душу доброго разбойника уносят ангелы, а злого — демоны. Средневековое искусство изображает борьбу ангелов с демонами за душу человека (см. *ARS MORIENDI*). (См. также ДИДОНА; СТРАШНЫЙ СУД, 3 и 5.)

**Дьявол,** см. САТАНА.



**Евангелисты,** см. ЧЕТЫРЕ ЕВАНГЕЛИСТА.

**Евклид,** персонификация Геометрии (одного из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ).

**Евмениды,** см. ТРИ МОЙРЫ.

**Европа,** см. ПОХИЩЕНИЕ Е.

**Европа,** персонифицированная, см. ЧЕТЫРЕ ЧАСТИ СВЕТА.

**Евстафий** [Евстахий] (ум. 118). Легендарный христианский мученик, полководец в армии Траяна. Его обращение в христианство произошло в тот момент, когда однажды на охоте перед ним предстал белый олень, у которого между рогами был сияющий крест с распятым на нем Христом. Голос свыше предрек, что ему будет послано много страданий, дабы испытать его новую веру. Он, до того известный под именем Плакид, был крещен с именем Евстафий. Его житие, лишенное какой бы то ни было исторической основы, повествует о том, как на пути в Египет со своей семьей хозяин корабля захватил жену Евстафия в качестве платы за проезд, поскольку у Евстафия не было денег. Переправив через Нил сперва одного своего сына, он вернулся за вторым. В этот момент лев и волк, каждый со своего берега реки, выпрыгнули и схватили малыша. Впоследствии вся семья чудесным образом соединилась, но претерпела мученическую смерть, будучи брошенной в полость раскаленного медного быка. Повествовательные сцены из жизни святого изображают все вышеперечисленные эпизоды. Наиболее широко представленным является видение Евстафию распятия: святой на коне (обычно в лесистой местности), перед ним предстает олень. Такая же легенда существует о ГУБЕРТЕ. Однако Евстафия, как правило, можно распознать по его одежде — облачению римского воина или средневекового рыцаря. Атрибутом Евстафия, когда он изображен стоящим в полный рост, является голова ОЛЕНЯ с

распятием, которое может изображаться на знамени, или медный БЫК. Евстафий может нести на руках двух своих сыновей, подле него иногда стоит жена. Его может сопровождать ИОВ, вера которого, как и Евстафия, была подвергнута испытанию страданием. Сцены из его жития встречаются главным образом во французских кафедральных соборах XIII века. В эпоху Ренессанса его образ был вытеснен образом Губерта.

**Евфимия** (ум. ок. 307). Дева-великомученица. Считается, что она умерла в Халкидоне на Босфоре в эпоху гонений на христиан при римском императоре Галерии. Легенды, касающиеся этой святой, имеют мало фактических оснований и в большинстве повествуют о том, как она умерла. Она была брошена в пламя огненной печи, а затем к львам и медведям, но ничто и никто из них не причинил ей вреда. В конце концов она погибла от меча. Ей посвящены многие церкви как восточного, так и западного христианского мира. Она изображается в итальянской ренессансной живописи. Ее главными атрибутами являются ЛЕВ или МЕДВЕДЬ и МЕЧ (последний, возможно, пронзает ее грудь). Она может держать ЛИЛИЮ в знак целомудрия и ПАЛЬМОВУЮ ВЕТВЬ мученицы.

**Еда.** *Подаваемая Христом:* ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ; БРАК В КАНЕ (с винными кувшинами); ужин с Симоном Фарисеем — МАРИЯ МАГДАЛИНА (1). *Царский или иной богатый пир:* девушка танцует или стоит на коленях перед царем — Пир Ирода (ИОАНН КРЕСТИТЕЛЬ, 7, 9); воин, гостящий на пиру у Дидоны, — ЭНЕЙ (4); воины на пиру у КЛЕОПАТРЫ (1), которая бросает жемчуг в бокал с вином; ПИР БОГОВ, иногда образующий задний план в сцене СУД ПАРИСА; епископ, уносящий юношу с восточного пира, — НИКОЛАЙ МИРЛИКИЙСКИЙ (5); пиршество простолюдинов, некоторые из них немощные — ЦАРСКАЯ СВАДЬБА; богач пирует, у дверей лежит бедняк — БОГАЧ И ЛАЗАРЬ. *Прерванное пиршество:* битва лапифов с кентаврами (КЕНТАВР); аналогичная сцена с кентаврами — ГЕРКУЛЕС (19); воин, преподносящий голову Горгоны, — ПЕРСЕЙ (4). *Скромная еда:* старик, прислуживающий трем гостям, у которых могут быть крылья, — АВРААМ (2); пожилая супружеская пара прислуживает двум гостям в крестьянской хижине, муж может гоняться за гусем — ФИЛЕМОН И БАВКИДА; сатир за столом с крестьянами — САТИР (3); постоялый двор, рыцарь в доспехах, молодые женщины — ДОН КИХОТ (2); постоялый двор, юноша, развлекающий

женщин, — БЛУДНЫЙ СЫН (1). Израильтяне едят пасху, стоя у стола, одетые в дорогу, — МОИСЕЙ (6). Двое мужей или ангелов, приносящих хлеб сидящим монахам, — ДОМИНИК (6). Папа обедает с двенадцатью бедняками, присутствует пилигрим или ангел — ГРИГОРИЙ ВЕЛИКИЙ (1). Епископ обедает с проституткой, входит пилигрим — АНДРЕЙ, апостол. Цыплята на блюде, они возвращены к жизни — ИАКОВ БОЛЬШИЙ.

**Едемский сад,** см. АДАМ И ЕВА (1).

**Единорог.** Странно двусмысленный символ женского целомудрия в религиозном и светском аспектах обсуждается в статье ДЕВА МАРИЯ (5). Циклы сцен девственницы с единорогом интерпретировались в качестве аллегории ПЯТИ ЧУВСТВ. Единорог является атрибутом ИУСТИНЫ ПАДУАНСКОЙ, она заимствовала его у своей легендарной тезки ИУСТИНЫ АНТИОХИЙСКОЙ. Единорог, расположившийся на коленях у девственницы, был эмблемой (*impresa*) семьи Фарнезе, члены которой занимали высокие церковные посты и были покровителями искусства в Италии, особенно в XVI—XVII веках (вилла Фарнезе, Рим). Пальмовое дерево, иногда с единорогом, было эмблемой (*impresa*) дома Эсте — покровителей искусств в ренессансной Италии. См. также ДИКАРЬ.

**Еж.** Атрибут Осязания (одного из ПЯТИ ЧУВСТВ) и ЧРЕВОУГОДИЯ. Не путать с ДИКОБРАЗОМ.

**Екатерина Александрийская.** Изначально почиталась как христианская святая дева-великомученица, покровительница образования и учености в целом. Предание гласит, что она была казнена римским императором Максенцием в начале IV века. Ввиду неясности исторических обстоятельств ее жития, она была в 1969 году исключена из католического церковного календаря. Самый ранний сохранившийся рассказ о ее жизни датируется IX веком. Не лишено основания мнение, что история Екатерины восходит к истории Ипатии — женщины-философа, язычницы из Александрии, умершей в 415 году, как гласит предание, от рук фанатичных монахов. Среди святых девственниц Екатерина была второй и в популярности уступала лишь Марии Магдалине. «Золотая легенда» повествует о том, что она была царского происхождения и с раннего возраста демонстрировала огромную эрудицию. Став царицей, она обратилась в христианство, крестилась одним пустынным отшельником и в видении пережила мистическое бракосочетание с Христом. Император Максенций, находившийся в то

время в Александрии, возжелал ее и пытался доводами подорвать ее веру. Когда ему это не удалось, он послал пятьдесят философов, чтобы они это сделали. Незадачливые посланцы вышли с диспута с Екатериной, наоборот, утвердившимися в христианской вере. В результате они, не успевшие креститься, были тут же казнены Максенцием — посажены на кол. Екатерина утешила их в их предсмертный час. Для нее самой император собственноручно изобрел орудие пыток — четыре колеса, снабженных железными шипами; к ним была привязана Екатерина. Но удар молнии сокрушил машину прежде, чем колеса успели причинить ей вред. После этого Екатерина была обезглавлена. Ее тело было перенесено ангелами в монастырь на гору Синай, в котором, как утверждают, эти реликвии до сих пор хранятся. Главным атрибутом Екатерины является КОЛЕСО, обычно (но не всегда) с шипами; оно целое либо сломанное; оно может быть небольшим, и тогда Екатерина может держать его в руке, или же, если оно большое, оно лежит у ее ног. Другим ее атрибутом является МЕЧ, которым она была казнена, а также пальмовая ветвь великомученицы и кольцо, которым она была обручена с Христом. Она может ступать по Максенцию, повергнутому к ее ногам. Порой у нее в руках книга, содержащая текст: «Ego me Christo sponsam tradidi» [лат. — «Я вверила себя Христу как невеста»]. У нее на голове может быть корона — символ ее царского происхождения. В качестве патрона образования она иногда окружена символами учености — математическими инструментами, небесной сферой, раскрытыми книгами. Ее спутницей чаще всего бывает ВАРВАРА, иногда МАРИЯ МАГДАЛИНА, ЕКАТЕРИНА СИЕНСКАЯ или УРСУЛА. Повествовательные сцены ее мученичества встречаются в живописи сравнительно редко. Чаще всего Екатерина предстает в теме мистического обручения с Христом.

*Мистическое обручение Св. Екатерины.* Версия истории, отличная от той, что рассказана в «Золотой легенде», была известна уже в 1337 году, но является, по-видимому, более раннего происхождения. Она повествует о том, что духовный наставник Екатерины — один отшельник — дал ей образ Девы Марии с Младенцем. Молитвы Екатерины, обращенные к образу, побудили Младенца сначала повернуть к ней свой лик, а затем, когда ее вера еще больше возросла, надеть на ее палец кольцо. Этот сюжет можно встретить в итальянской живописи уже в начале XIV века; в последующее время он представлен

довольно широко. Дева Мария держит Младенца на коленях. Он наклоняется вперед, чтобы надеть кольцо на палец святой, которая стоит перед ним на коленях. Она богато одета, особенно на картинах венецианских художников XVI века. Иногда также присутствуют Анна (мать Девы Марии) и Иосиф. Концепция мистического обручения могла мыслиться как воплощение в живописных образах простой метафоры духовного брака с Богом. Согласно некоторым авторам, она восходит к «Песни Песней», интерпретировавшейся в средневековье как аллегория, в которой невеста поэмы символизировала Деву Марию. (См. также ЕКАТЕРИНА СИЕНСКАЯ.)

**Екатерина Сиенская** (ок. 1347—1380). Екатерина Бенинкаса, христианская духовидица и член доминиканского ордена, родилась в Сиене (была младшим ребенком в большой семье). Согласно одному биографу того времени, с семилетнего возраста ей стали являться видения. Она потеряла братьев и сестер во время эпидемии чумы, это развило в ней острое чувство человеческого сострадания. Она посвятила себя каждодневной заботе о больных и бедных, занималась общественными делами и содействовала возвращению папского престола из Авиньона в Рим. Как покровительница города Сиены она часто изображалась в живописи сиенской школы. Екатерина облачена в белую мантию, на голове вуаль, она носит черный плащ третьего доминиканского ордена монашеского братства (см. рис. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОДЕЖДЫ). Она держит КРЕСТ с ЛИЛИЕЙ (символ чистоты) и топчет ногой демона. В качестве аллюзии на литературную деятельность она держит КНИГУ: до последних лет жизни она занималась литературным трудом и часто изображается диктующей своему писарю. Иногда у нее в руке ЧЕТКИ, прочно ассоциирующиеся со Св. Бенедиктом. Она может демонстрировать свои стигмы. Порой она предстает в обществе других доминиканцев — ПЕТРА МУЧЕНИКА и самого ДОМИНИКА, с другими покровителями Сиены — АНСАНОМ и БЕРНАРДИНОМ СИЕНСКИМ и со своей тезкой ЕКАТЕРИНОЙ АЛЕКСАНДРИЙСКОЙ, когда они олицетворяют, соответственно, святость и мудрость.

1. *Мистическое обручение Св. Екатерины.* На форму, которую приобрело представшее ей видение ее собственного обручения с Христом, повлияли, очевидно, картины на тему мистического обручения ЕКАТЕРИНЫ АЛЕКСАНДРИЙСКОЙ. Биографические повествования о ней разнятся и упоминают о Христе и как о Младенце, и как о взрослом. Обе

версии нашли отражение в живописи начиная с XIV века (версия с Младенцем более ранняя). Екатерину Сиенскую можно отличить от ее тезки по одежде и вуали. Она стоит, преклонив колени, в ожидании кольца от Младенца Христа, сидящего на коленях Девы Марии, или от Христа взрослого, стоящего обычно рядом с Девой Марией. В сцене могут присутствовать также другие святые.

2. *Венец золотой и венец терновый.* Спаситель явился Екатерине в видении и предложил ей выбрать один из двух венцов — золотой с драгоценными камнями или терновый. Она изображается стоящей перед ним на коленях и выбирающей терновый венец. В церковных образах иногда фигурирует этот ее атрибут.

3. *Св. Екатерина и папа Григорий XI в Авиньоне.* В период пребывания папского престола в Авиньоне Екатерина посетила Григория XI, чтобы ходатайствовать перед ним о флорентийцах, тогда отлученных, и убедить папу вернуться в Рим. Обе эти цели были достигнуты. Она изображается перед папой, защищающей сторону флорентийцев. Другой сюжет: она выводит из города коня, на котором сидит папа; его окружают придворные.

4. *Паломничество к могиле Агнессы Монтепульчанской.* Эта монахиня доминиканского ордена пользовалась особым почитанием Екатерины, совершившей паломничество к ее могиле. Легенда повествует о том, что когда Екатерина наклонилась, чтобы поцеловать ногу монахини, нога сама по себе поднялась к ее губам.

5. *Стигмы.* В 1375 году, будучи на молитве в капелле Санта-Кристина в Пизе, Екатерина заметила видение лучей, падающих на нее сверху из ран на теле распятого Христа. Та визуальная форма, которую получило видение Екатерины, по-видимому, является еще одним примером того влияния, которое оказал на Екатерину уже существовавший к тому времени образ, а именно — стигматизация ФРАНЦИСКА АССИЗСКОГО. Его биографы не упоминают ни о лучах, ни (в ранних рассказах) о распятом Христе. Описание Екатериной ее видения, однако, согласуется с той манерой, в которой стигматизация Св. Франциска изображалась в живописи начиная с XIII века. Спор с францисканцами возник в конце XV века — те утверждали, что Екатерина не должна изображаться со стигмами, однако ее продолжали писать подобным образом. Ее можно видеть падающей в обморок, поддерживаемой двумя

сестрами-монахинями, в тот момент, когда она удостаивается отметин на своем теле. (Судя по всему, в обыденной жизни они не были видны.)

**Елена** (ок. 255—330). Христианская святая, мать Константина Великого, она посвятила конец своей жизни добрым делам после того, как христианство стало официально признано в Римской империи по эдикту ее сына. Она основывала церкви в Святой Земле и, согласно ее житию, обнаружила здесь тот самый крест, на котором был распят Христос (дальнейшее см. КРЕСТ ГОСПОДЕНЬ, ИСТОРИЯ К. Г.). Она обычно изображается пожилой женщиной, в роскошном одеянии, с КОРОНОЙ на голове. Она держит крест и иногда три ГВОЗДЯ и МОЛОТОК или макет церкви (Гроба Господня). Крест, который несут ангелы, появляется перед ней в видении. В качестве религиозно-молитвенного образа она может стоять рядом с Константином.

**Елена Троянская.** В греческой мифологии дочь ЛЕДЫ и Юпитера (Зевса) и жена Менелая, царя Спарты. Она славилась своей красотой, которую Гомер уподобил красоте бессмертных богинь.

*Похищение Елены.* В Елену был влюблен троянский принц ПАРИС. Пока ее муж отсутствовал, он силой переправил ее через море в Трою. Греки снарядили экспедицию, чтобы отыскать ее. Так началась Троянская война. Сцена представляет собой гавань или скалистый берег. Парис держит в своих руках сопротивляющуюся Елену, в то время как его спутники мечами отражают атаку греков. Служанки Елены в отчаянии заламывают руки или льют слезы. На заднем плане стоят троянские суда. Родственные сюжеты, менее часто изображаемые: Елена, представляемая Приапу, царю Трои и отцу Париса; бракосочетание Елены и Париса; Елена в своих апартаментах, ублажаемая Парисом игрой на лире.

См. также ЗЕВКСИД ПИШЕТ ПОРТРЕТ ЕЛЕНЫ.

**Елизавета Венгерская** (1207—1231). Принцесса из венгерской династии Арпад. В возрасте четырнадцати лет она вышла замуж за Людвига, ландграфа Тюрингии, который всего шесть лет спустя умер. После этого Елизавета вступила во францисканский орден, посвятив оставшиеся ей несколько лет жизни заботе о больных и страждущих в Марбурге — городе, в котором она скончалась. Елизавета особенно чтима в Германии; ее образ широко распространен в искусстве Северной Европы. Для францисканцев она является символом женского

милосердия и фигурирует в творениях итальянских живописцев этого ордена. Она одета как монахиня францисканского ордена (см. рис. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОДЕЖДЫ), иногда на ней КОРОНА — аллюзия на ее королевское происхождение; корона может быть тройной — в таком случае она, возможно, символизирует три ее ипостаси: девственницы, жены и вдовы. Иначе она может изображаться в богатом облачении как принцесса — в мантии, отороченной мехом. Макет церкви, который она держит в руках, символизирует город Марбург. Традиционным ее атрибутом являются РОЗЫ (обычно они лежат у нее на коленях). Ее житие повествует о том, как однажды ее муж встретил ее на улице, когда она несла хлеб в переднике, чтобы передать его бедным. Когда он раскрыл передник, чтобы посмотреть, что в нем, то нашел его полным роз. Елизавета изображается ухаживающей за больными, особенно прокаженными и с другими кожными болезнями. Легенда о ее милосердии, иногда иллюстрируемая в немецком искусстве Ренессанса, рассказывает, что однажды она положила прокаженного младенца в свою постель. Ее муж, вернувшись домой, в гневе отбросил покрывало и обнаружил не больное дитя, а Младенца Христа, лежащего там. В молитвенных образах она изображается в окружении нищих и калек, ожидающих излечения.

**Елисавета.** Мать Иоанна Крестителя, обычно изображаемая пожилой женщиной с покрытой головой. У нее нет постоянных атрибутов. См. ПОСЕЩЕНИЕ ДЕВОЙ МАРИЕЙ ЕЛИСАВЕТЫ; ИОАНН КРЕСТИТЕЛЬ (2); ИЗБИЕНИЕ МЛАДЕНЦЕВ; ДЕВА МАРИЯ (17).

**Елима,** волхв, ослепленный, см. ПАВЕЛ, апостол, (5).

**Елисей.** Ученик еврейского пророка Илии, он был призван от плуга последовать за своим господином. Писание сохранило рассказы о многих сотворенных им чудесах. Обычно он облачен в рясу ордена кармелитов, подобно Илие, и часто лысый. Малых детей, которые насмехались над его плешивостью, растерзали две медведицы (2 Цар., 2:23—24). У него на плече может сидеть двуглавый голубь.

1. *Воскрешение сына сонамитянки* (2 Цар., 4:8—37). Знаменитый пример из Библии воскрешения посредством «поцелуя жизни». Одна богатая сонамитянка, которая ранее радушно принимала Елисея, призвала его, потому что в поле ее сыну стало плохо и он, по-видимому, умер. Елисей пошел в комнату к мальчику и «лег над ребенком, и приложил свои уста к его

устам, и свои глаза к его глазам, и свои ладони к его ладоням» и вдохнул в него семь раз, и мальчик открыл свои глаза. Эта тема встречается в христианском искусстве в качестве прообраза ВОСКРЕШЕНИЯ ЛАЗАРЯ.

2. *Исцеление Неемана* (2 Цар., 5:1—19). Нееман, военачальник армии Дамаска, был прокаженным. Ему посоветовали отыскать Елисея, который наказал ему омыться семь раз в водах Иордана, чтобы излечиться. Нееман так и поступил, несмотря на свое недоверие этому совету, «и обновилось тело его, как малого ребенка». Эта тема является прообразом КРЕЩЕНИЯ Христа в Иордане. У Неемана может быть нимб — знак его очищения от греха посредством крещения.

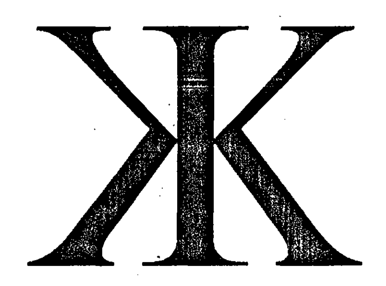
**Еммаус** (Эммаус), см. ПУТЕШЕСТВИЕ В ЕММАУС; УЖИН В ЕММАУСЕ.

**Епископ.** По поводу епископского облачения см. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОДЕЖДЫ. Атрибуты епископов следующие. Наковальня, молоток, щипцы — ЭЛИГИЯ. Шары (три золотых) или кошельки, возможно лежащие на книге, — НИКОЛАЯ МИРЛИКИЙСКОГО. Кабестан — ЭРАЗМА. Кистень или суконодельный лук — ИАКОВА МЕНЬШОГО. Гребень (для вычесывания шерсти) — БЛЭЙЗА. Корона и скипетр у ног — молодого ЛЮДОВИКА ТУЛУЗСКОГО. Рыба, висящая на епископском посохе, — ЗЕНОНА. Гусь — МАРТИНА ТУРСКОГО. Собственная отрубленная голова — ДЕНИ. С макетом города в руках: (Модены) зеркало, у ног демон — ГЕМИНИАН; (Флоренции) на эмблеме *fleur-de-lys* (геральдическая лилия), книги — ЗИНОВИЙ; (Болоньи) две башни (одна наклонена) — ПЕТРОНИЙ. Монашеская ряса под мантией — АВГУСТИН; так же — БОНАВЕНТУРА. Дароносица (или чаша) с пауком — НОРБЕРТ. Два пузырька на книге — ИАННУАРИЙ. Кошелек вместо епископского посоха — ФОМА ВИЛЛАНОВСКИЙ. Олень, распятие у него между рогами — ГУБЕРТ. Меч: пронзающий книгу — БОНИФАЦИЙ; вложенный в череп — ФОМА БЕКЕТ. Дева Мария, обряжающая епископа в ризу, — ИЛЬДЕФОНС; являющаяся епископу в видении — АНДРЕЙ КОРСИНИ. Плетка с тремя узлами — атрибут АМВРОСИЯ. Епископ, получающий удар от иудея, является персонификацией (средневековой) Бунта, см. ПОСЛУШАНИЕ.

**Есфирь.** Ветхозаветная книга Есфири описывает то, как одна молодая еврейка умолила персидского царя не допустить резни ее народа. За этот свой подвиг она до сих пор прославляется

в еврейский праздник Пурим, когда эта история вслух читается в синагоге. Книга рассказывает о персидском царе Артаксерксе, который правил в V в. до н.э. Отвергнув свою царицу Астинь, поскольку она отказалась выполнить его приказ, царь выбрал вместо нее Есфирь, не зная, что она была еврейкой. Есфирь, у которой не было ни отца, ни матери, «была красива станом и пригожа лицом»; ее воспитывал ее родственник [дядя] Мардохей. Главный вельможа при царском дворе, Аман, недруг иудейского народа вообще и заклятый враг лично Мардохея, испросил у царя указ о том, чтобы все иудеи были истреблены. Мардохей просил Есфирь молить царя о помиловании их народа. Находиться в присутствии царя, не будучи вызванным к нему, было категорически запрещено — даже царице — и каралось смертью, но Есфирь «оделась по-царски и стала на внутреннем дворе царского дома (...). И простер царь к Есфири золотой скипетр», и вздохнула она с облегчением. Она повела дело так, что пригласила царя к себе на пир, где ей удалось заступиться за свой народ. Аман был повешен на виселице, которую он приготовил для Мардохея.

Есфирь, молящая царя, почиталась Церковью как прообраз Девы Марии-Заступницы на Страшном Суде. В христианском искусстве этот эпизод рано утвердился в качестве центрального в рассказе Есфири. Более светская тема — «Туалет Есфири» — приобрела популярность у художников Ренессанса и позднего времени.



**Жаба.** Атрибут Смерти, изображаемый вместе с черепом и скелетом. Жабы пожирают гениталии обнаженной женской фигуры, персонифицирующей РАСПУТСТВО. См. также ЛЯГУШКА.

**Жанровая живопись.** Сцены повседневной жизни, главным образом нидерландских и французских художников XVII—XVIII веков. Порой они могут содержать скрытые аллегории. См. ПЯТЬ ЧУВСТВ; ЧЕТЫРЕ ЭЛЕМЕНТА.

**Жаровня.** Воин, свою руку он держит над огнем — МУЦИЙ СЦЕВОЛА; потому жаровня является атрибутом персонифицированной Твердости; см. также ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ. Женщина, выхватывающая угли из жаровни, — ПОРЦИЯ. Докрасна раскаленное железо, взятое из жаровни женщиной, представшей перед царем на троне, — СУД ОТТОНА.

**Жатва.** Сцены жатвы (сбора урожая) принадлежат Лету (одному из ЧЕТЫРЕХ ВРЕМЕН ГОДА); июню, июлю и августу (см. ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ); и Серебряному веку (одному из ВЕКОВ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА). Женщина, подбирающая в поле колосья, — РУФЬ (возможно, к ней обращается Вооз). Жнецы в поле могут изображаться на заднем плане в БЕГСТВЕ В ЕГИПЕТ.

**Жезл**, см. ПРУТ.

**Железный век,** см. ВЕКА ЧЕЛОВЕЧЕСТВА.

**Жемчуг.** Атрибут МАРГАРИТЫ АНТИОХИЙСКОЙ. КЛЕОПАТРА (1) на пиру бросает большую жемчужную нить в бокал с вином. Лента для волос и жемчужное ожерелье — типичные украшения богато убранной Земной Венеры или Любви Земной (Венера, 1).

**Женевьева** (род. ок. 422). Святая покровительница Парижа. Сказания о ее жизни, особенно детстве, полны чудес. Ребенком в Нантере она пасла овец. Тогда ее заметил Герман, епископ

Оксеррский, он наставил ее на жизнь благочестивую и целомудренную. В молодые годы она отправилась в Париж и посвятила себя тяжелому труду и раздумьям. Она прославилась своими пророчествами, которые у одних вызывали злобу, а у других слепую приверженность к ней. Она сыграла важную роль в защите Парижа от гуннов и франков. Женевьева изображается либо в облике пастушки с ПОСОХОМ ПАСТУШЕСКИМ или ПРЯЛКОЙ, либо как монахиня, держащая зажженную СВЕЧУ или вощеный фитиль. Демон задувает свечу (возможно, мехом), ангел зажигает ее — аллюзия на противоречивые чувства, которые она возбуждала в окружавших. Сцены из ее жизни можно найти во французском искусстве начиная с эпохи позднего средневековья. Они показывают ее пасущей овец, получающей благословение Германа, молящейся об усмирении шторма, кормящей и заботящейся о жителях Парижа во время осады города франками. Парижский Пантеон первоначально предполагался быть церковью, посвященной Св. Женевьеве. Он стоит на месте бывшей церкви, ей посвященной, и украшен сценами из ее жизни, написанными Пюви де Шаванном.

**Женщина, за которой наблюдают** (всегда мужчины); она, как правило, обнаженная и чаще купается. Простой сюжет, но — в случае с примерами из Ветхого Завета — получивший типологическое толкование верующих. Девушка, купающаяся в саду, за которой тайно наблюдают или к которой приближаются два старца, — СУСАННА. Женщина, купающаяся в своей комнате, за ней обычно с балкона наблюдают царь и другие — ДАВИД (7) и Вирсавия. Женщина, омывающая ноги в купальне (Доротея), за ней, возможно, наблюдают священник и другие — ДОН КИХОТ (6). Богиня и нимфы в гроте, возможно, купаются, их обнаруживает охотник (Актеон) — ДИАНА (3). Нимфы, за ними подсматривают САТИРЫ. Женщина в спальне, раздевается, за ней из укрытия подглядывают двое мужчин — ГИГЕС В СПАЛЬНОМ ПОКОЕ ЦАРЯ КАНДАВЛА. Компания девушек на обочине дороги, указывая на них, пожилой мужчина обращается к юноше — ГУСЫНИ БРАТА ФИЛИППО. Принцесса и девушки с нею, пирующие на берегу реки или стирающие одежды, к ним приближается косматый обнаженный мужчина — УЛИСС (5) и Навсикая.

**Женщина, страдающая кровотечением** (Мф., 9:20—22; Мк., 5:25—34; Лк., 8:43—48). Среди толпы, окружавшей Христа, когда он

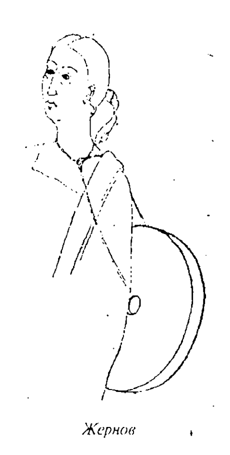
направлялся в дом Иаира, находилась одна женщина, страдавшая хроническим кровотечением. Она скромно коснулась «края одежды Его» и «с того часа стала здорова». Христос интуитивно почувствовал, что она сделала, и обернулся к ней в тот самый момент, когда она припала к его ногам. И тогда Христос сказал ей: «Дерзай, дщерь! вера твоя спасла тебя». Эта сцена является вступлением к сцене в доме Иаира. Женщина падает на колени к ногам Христа, одной рукой касаясь его хитона. Иаир — почтенная седобородая фигура — стоит рядом с Христом вместе с учениками — ПЕТРОМ, ИАКОВОМ и ИОАННОМ. Эта сцена может быть парной к ВОСКРЕШЕНИЮ ДОЧЕРИ ИАИРА, которое непосредственно следует за ней в евангельском рассказе.

**Женщина, уличенная в прелюбодеянии** (Ин., 8:2—11). Когда Христос учил в Иерусалимском храме, фарисеи привели к нему женщину, которую они схватили в момент ее прелюбодеяния. По закону Моисея карой за это служило побитие (до смерти) камнями, однако римские власти лишили иудеев права приговаривать к этому смертельному наказанию. Фарисеи хотели знать, что скажет Христос, и надеялись уличить его в таком ответе, который бы грешил либо против римского, либо против их собственного закона. Христос наклонился и стал писать что-то пальцем на земле, а затем сказал: «Кто из вас без греха, первый брось в нее камень». Тогда обвинители женщины стали расходиться, и когда Христос остался с ней наедине, он простил ее, сказав: «Иди и впредь не греши». Иоанн не объясняет, что именно Христос писал на земле, хотя традиционным мнением в средневековье было, что он перечислял грехи фарисеев. Художники изображают различные моменты этой истории. Мы видим женщину, приведенную к Христу ее обвинителями; он сидит, рядом с ним, возможно, апостол Иоанн. Или он нагнулся и пишет пальцем на полу; фарисеи склоняются, чтобы прочитать написанное. Или фарисеи удаляются, и мы видим их спины. У женщины волосы заплетены и обычно одна грудь обнажена — традиционный способ изображения куртизанки. Один из фарисеев может держать книгу (Моисеев закон), или у него в руке может быть камень.

**Женщины у гроба,** см. СВЯТЫЕ ЖЕНЫ У ГРОБА.

**Жернов** мельничный, обычно с веревкой, продернутой в отверстие в нем. Атрибут диакона (ВИКЕНТИЯ САРАГОССКОГО),

воина ФЛОРИАНА, КРИСТИНЫ (держащей стрелу). В готическом искусстве осел с жерновом является персонификацией ПОСЛУШАНИЯ.



*Жернов*

**Жертвоприношение.** Принесение жертвы Богу во искупление грехов или в ожидании ответного с его стороны благодеяния — часть ритуалов многих религий. В античности в жертву приносилась пища или напитки (обычно вино) или животные (как правило, овцы или волы), которых ритуально закалывали. Животным, украшенным гирляндами цветов, перерезали горло, и их кровь орошала алтарный огонь или брызгала на тех, кто принимал участие в ритуале поклонения. Отдельные части животного сжигались, остальные съедались, что составляло часть церемонии. Звучание духового инструмента, изображавшегося в виде двойного авлоса, и на котором, возможно, играет сатир, заглушало душераздирающие крики. Этот языческий ритуал стал изображаться в искусстве Ренессанса и более позднего времени либо как самостоятельная тема — просто возрождение духа античности, когда сюжет был полностью языческий по своему характеру, либо в качестве дополнительного элемента в христианских сюжетах, таком, например, как Дева Мария с Младенцем, когда функция такого жертвоприношения типологическая, то есть когда в нем видели прообраз христианской жертвенной смерти Христа. (Дж. Беллини, «Кровь Спасителя», Национальная галерея, Лондон; здесь имеются две сцены на заднем плане: языческое жертвоприношение и МУЦИЙ СЦЕВОЛА, приносящий в жертву свою руку.)

*Библейские сцены жертвоприношения:* Агнец на алтаре, патриарх, совершающий богослужение с другими священниками, — НОЙ (3); мальчик, лежащий на алтаре, патриарх с занесенным над ним ножом — АВРААМ (4); старик (Маной) и женщина, стоящие на коленях перед алтарем, вверху парит ангел — САМСОН (1); Молодой ДАВИД (1) перед алтарем, помазываемый Самуилом; царь перед алтарем, с идолами, с золотым тельцом — СОЛОМОН (3); коленопреклоненная девушка, готовая быть убитой перед алтарем, — ДОЧЬ ИЕФФАЯ; огонь, спускающийся на алтарь и пожирающий жертвенного агнца, — ИЛИЯ (3); ПАВЕЛ, апостол (6), с Варна-

вой, раздирающий свои одежды, протестуя против языческого жертвоприношения. См. также ИФИГЕНИЯ: ПОЛИКСЕНА; ПУТТО.

**Жестокость,** см. МИЛОСЕРДИЕ.

**Животные** (все вместе): Бог-Отец, сотворяющий животный мир, — СОТВОРЕНИЕ МИРА; Адам, наделяющий животных именами, — АДАМ И ЕВА (1); животные, помещаемые в ковчег, — НОЙ; овцы и крупный рогатый скот ИАКОВА (3), возвращающиеся в Ханаан; животные, подвешенные в сосуде, сотворенном из большого куска полотна, который держит ангел, — ПЕТР, апостол (9). Они окружают ОРФЕЯ, играющего на своей лире, и ЦИРЦЕЮ в ее дворце (главным образом свиньи). Животные, обычно обезьяны, пародирующие действия человека, см. ОБЕЗЬЯНА. См. также отдельные виды животных.

**Жиль** (VIII век). Популярный святой позднего средневековья. Мало что известно о его происхождении. Он святой покровитель нищих и калек. Ему посвящено много церквей в Англии. Бенедиктинский монастырь Св. Жиля неподалеку от Арля, аббатом которого он был, стал центром его культа. Недалеко отсюда, как считается, произошел знаменитый случай с одним из животных, о которых он традиционно пекся. Король, будучи на охоте, выпустил стрелу в лесную чащу, куда скрылся олень или олениха. Св. Жиль, расчищавший в этот момент лес, заслонил собой животное; стрела пронзила его тело. Гнавшиеся за оленем охотничьи собаки застыли, остановленные какой-то таинственной силой. Святой изображается держащим оленя, иногда со стрелой, пронзившей его руку и вошедшей в тело животного. В качестве персонажа религиозно-портретной живописи Св. Жиль встречается главным образом во французском и немецком искусстве. Обычно он седобородый и носит белую рясу реформированных бенедиктинцев (см. рис. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОДЕЖДЫ). Его атрибутами являются ОЛЕНЬ и СТРЕЛА. *Месса Св. Жиля,* см. КАРЛ ВЕЛИКИЙ.

**Журавль,** длинноногая болотная птица, довольно похожая на АИСТА. Типичным является ее изображение с поднятой одной ногой и держащей в когтях камень, см. подробнее БДИТЕЛЬНОСТЬ.

# З

**Зависть** (лат. — *Invidia*). Один из семи смертных грехов (см. ДОБРОДЕТЕЛИ И ПОРОКИ). Зависть, когда она персонифицирована, — это обычно (но не всегда) женская фигура. Овидий («Мет.», 2:768 и далее) описывает ее как пожирающую мясо гадюки; ее лицо бледно, «худоба истощила все тело, / Прямо не смотрят глаза, чернеют зубы гнилые; / Желчь в груди у нее, и ядом язык ее облит». Ренессанс изображал ее грызущей либо свое сердце, которое она держит в руках, либо свои внутренности. Обладая ядовитым языком, Зависть, естественно, получила ЗМЕЮ в качестве своего атрибута. Она может вылезать у нее изо рта. Или, как у МЕДУЗЫ, змеи могут быть у нее вместо волос. Иногда с нею ассоциируется СОБАКА — большая и злобно лающая. (См. НЕВИННОСТЬ.) Зависть может образовывать одну из групп персонифицированных грехов в аллегории, изображающей исторический персонаж, повернувшийся спиной к порокам. В виде отвратительной старухи Зависть сама может отвернуться от пары влюбленных. См. также «КЛЕВЕТА» АПЕЛЛЕСА.

**Завязанные глаза,** символ моральной и духовной слепоты, отсюда мрак греха и невежества. Два Купидона, один с завязанными глазами, означают любовь небесную и земную или чистую и чувственную. В том же смысле персонифицированная Синагога предстает с завязанными глазами (РАСПЯТИЕ ХРИСТА, 12); также НЕВЕЖЕСТВО и СКУПОСТЬ и ее гарпия. КУПИДОН с завязанными глазами в присутствии влюбленных означает слепоту любви. Также завязаны глаза у ФОРТУНЫ и НЕМЕЗИДЫ ввиду того, что они действуют наобум, и у СПРАВЕДЛИВОСТИ — поскольку она беспристрастна. В сцене ПОРУГАНИЯ ХРИСТА Спаситель сидит с завязанными глазами; также иногда и два разбойника (РАСПЯТИЕ ХРИСТА, 2). Святой с завязанными во время его казни глазами — ПАВЕЛ (13); ИОАНН КРЕСТИТЕЛЬ (8). См. также РЫСЬ.

**Замок Любви,** см. ЛЮБОВЬ.

**Захария** (первосвященник), см. ИОАНН КРЕСТИТЕЛЬ (1,2).

**Заяц,** подобно кролику, символ похоти и атрибут персонифицированного РАСПУТСТВА из-за его хорошо известной плодовитости. Лежащий у ног Девы Марии заяц или кролик означает победу над вожделением. Средневековый образ рыцаря, за которым гонится заяц, символизирует робость или трусость (см. ХРАБРОСТЬ). Обнаружение послания, упрятанного в брюхе зайца, — КИР ВЕЛИКИЙ.

**Звезда.** Для греков и римлян звезды были божествами — верование, пришедшее из древних религий Персии и Вавилона. Небесные тела буквально идентифицировались с богами — Венерой, Меркурием, Сатурном и так далее, чтобы можно было им поклоняться и умиротворять их, согласно предписаниям астрологов (в Персии — волхвов). Таким образом, боги в качестве планетарных фигур могут изображаться со звездой на лбу. В символическом смысле эта идея была усвоена христианством: Христос характеризуется как «звезда светлая и утренняя» (Откр., 22:16), ДЕВА МАРИЯ (12) — как Stella Maris [лат. — Морская звезда]. Искусство раннего Ренессанса демонстрирует звезду на плече (на плаще) Девы Марии. Звезда является атрибутом доминиканца ФОМЫ АКВИНСКОГО (изображена на его рясе) и самого ДОМИНИКА (помещена на лбу или над ним). НИКОЛАЙ ТОЛЕНТИЙСКИЙ, августинец, имеет звезду на груди и держит распятие, увитое лилиями. Дева Мария Непорочного Зачатия (ДЕВА МАРИЯ, 4) коронована диадемой из звезд, как Урания (МУЗА Астрономии); у первой их двенадцать. БАХУС (4) забросил корону Ариадны на небо, где она стала созвездием. Звезда вела волхвов с востока к месту рождения Христа (ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ). «Старый» Христос Книги Откровения держит семь звезд в своей деснице; звезды падают в День гнева (АПОКАЛИПСИС, 2 и 7). Звезды-близнецы, см. КАСТОР И ПОЛЛУКС.

**Здание.** Возведение: ВАВИЛОНСКАЯ БАШНЯ; храма в Иерусалиме — СОЛОМОН; монастыря в Монте-Кассино — БЕНЕДИКТ (7). Падающая церковь, ее поддерживает ДОМИНИК (2); то же ФРАНЦИСК АССИЗСКИЙ (3). Плывущий в небесах дворец, со стягами — ФРАНЦИСК АССИЗСКИЙ (1). Дом, поднятый в воздух ангелами, Дева Мария и Младенец на крыше — ДЕВА МАРИЯ (16). По поводу здания, которое держит в руке святой, см. МАКЕТ. См. также РУИНЫ.

**Зевксид пишет портрет Елены.** Зевксид, знаменитый греческий художник античности, создал портрет Елены (по репутации, одно из величайших творений) для храма Геры (Юноны) в Агригенте или, как говорят некоторые, — в Кротоне. Согласно Плинию («Естественная история», 35:36) и другим авторам, он осматривал раздеваемых для этой цели девушек из окрестных селений, ища наиболее совершенные части тела у каждой, чтобы составить из них свою картину. Он изображается работающим за своим мольбертом; тем временем девушки раздеваются и ждут своей очереди. Аналогичная история, изображаемая во многом таким же образом, рассказывалась об Апеллесе, пишущем портрет Дианы Эфесской.

**Зевс,** см. ЮПИТЕР.

**Зелевк,** см. СУД ЗЕЛЕВКА.

**Зенон** (ум. ок. 372). Епископ Вероны — города, где ему посвящена одна изящная романская церковь. Он прославился как проповедник, и его проповеди сохранились. Он изображается стариком, смуглолицым, поскольку был африканцем по происхождению; на нем епископские одежды и митра. Его особым атрибутом является РЫБА, свисающая с его епископского посоха, согласно популярному мнению о том, что он любил рыбную ловлю. В раннеренессансной живописи он изображается изгоняющим нечистую силу из дочери императора Галлиена; демон покидает ее традиционным образом — улетучивается через рот.

**Зеркало.** Атрибут БЛАГОРАЗУМИЯ (со змеей) (ее самосознание); голой ИСТИНЫ (зеркало не лжет); Зрения (одного из ПЯТИ ЧУВСТВ; пороков: ГОРДЫНИ (зеркало, отражающее сатанинский образ), СУЕТЫ и РАСПУТСТВА. Последний порой отождествляется в ренессансной аллегории с ВЕНЕРОЙ, атрибутом которой в античную эпоху было зеркало. Туалет Венеры (4) — сцена, изображающая Купидона, держащего перед нею зеркало. Мудрец с малышом, смотрящимся в свое отражение, — СОКРАТ. Двое влюбленных, он держит зеркало — РИНАЛЬДО И АРМИДА (4). В религиозном искусстве зеркало — «speculum sine macula» [лат. — «чистое зеркало»] — принадлежит Деве Марии (4, 5); когда отражает образ Девы Марии — атрибут ГЕМИНИАНА (епископа).

**Зерно.** Атрибут ЦЕРЕРЫ, богини земледелия в античной мифологии. Она увенчана связкой колосьев и может держать сноп. В этом и некоторых других отношениях она напоминает

персонифицированное Лето (одно из ЧЕТЫРЕХ ВРЕМЕН ГОДА); подобным же образом она напоминает ИЗОБИЛИЕ. Сноп колосьев с сошником — атрибут персонифицированного Серебряного века (одного из ВЕКОВ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА); связанный сноп — СОГЛАСИЯ. В религиозном искусстве зерно и виноградная лоза вместе символизируют евхаристические элементы, как на картинах Девы Марии с Младенцем (ДЕВА МАРИЯ, 13). Сноп колосьев был приношением Каина Богу (КАИН И АВЕЛЬ). Оба — Иосиф и фараон — мечтали о зерне (ИОСИФ, сын Иакова, и 3). См. также ЖАТВА.

**Зефир,** см. ФЛОРА (1).

**Зима,** персонифицированная, см. ЧЕТЫРЕ ВРЕМЕНИ ГОДА.

**Зиновий** (ум. ок. 417). Дворянин, который, еще будучи молодым человеком, обратился в христианство и стал епископом Флоренции. Он был другом Амвросия. Согласно житию, он обладал исключительными силами воскрешать и во флорентийской живописи Ренессанса изображается совершающим это чудо. Излюбленный художниками сюжет показывает его на улице воскрешающим маленького мальчика, которого только что переехала повозка, запряженная волами. Когда гроб святого переносили в собор, случилось так, что им задели высохшее дерево, которое тут же вновь ожило и покрылось листьями; баптистерий, до сих пор стоящий здесь, отмечает, как по традиции считается, то место, где произошло это чудо. Зиновий изображается епископом преклонного возраста. Иногда у него в качестве атрибута расцветшее ДЕРЕВО, или он держит макет города Флоренции. Геральдическая лилия (эмблема Флоренции) может быть изображена в его нимбе, на застежке его ризы или на книге. Он часто предстает вместе с другими святыми, покровителями Флоренции и флорентийских семейств — ИОАННОМ КРЕСТИТЕЛЕМ, КОСМОЙ И ДАМИАНОМ, ЛАВРЕНТИЕМ.

**Злоба,** персонифицированная, см. КРОТОСТЬ.

**Злой раб** (Мф., 18:23—35). Притча о государе, которому один из его рабов задолжал большую сумму денег, но который из жалости к нему простил долг. Самому же этому рабу один из его товарищей должен был сто динариев, и раб этот безжалостно потребовал возврата долга и в конце концов заточил должника в темницу за неуплату. Узнав об этом, государь разгневался и отдал его истязателям до тех пор, пока тот не вернул всего долга. Этот суровый урок снисходительности

изображается по-разному. Государь может сидеть за столом, рядом может стоять его слуга с открытой бухгалтерской книгой. Злой раб с мольбой обращается к государю; или раб этот в гневе хватает за горло своего должника; или раб вновь предстает перед своим хозяином, на сей раз со всех сторон охраняемый стражниками.

**Змея** (или змий). Символ дьявола и библейский синоним Сатаны, — «змея древнего». Но змей также означает плодородие, мудрость и целительную силу. Он вошел в религиозные ритуалы ранних цивилизаций; некоторые народы поклонялись ему как богу. Латинское слово *draco* означает и змею, и ДРАКОНА, и оба они в христианском искусстве представляют дьявола. Образ Сатаны заключает в себе драконовские черты, и его части тела могут быть увешаны змеями. ДЕВА МАРИЯ (4) попирает змея ногами, что означает победу над грехом, или — в барочной живописи — над протестантизмом. Иногда змея изображается у основания креста (см. РАСПЯТИЕ ХРИСТА, 9). Змея в потире, то есть чаша с ядом — атрибут ИОАННА ЕВАНГЕЛИСТА; в буханке хлеба (отравленный хлеб) — БЕНЕДИКТА. ЗАВИСТЬ, ядовитые мысли которой питались змеиным мясом, имела змею своим атрибутом. Змея с женской головой — ЛОЖЬ. Змееволосая женщина — МЕДУЗА. Минос (судья мертвых в АДУ) обвивает своим змеиным хвостом свое тело. Сцены со змеей, приносящей смерть: женщина, держащая ее у своей груди, — КЛЕОПАТРА (3); обвивающая женскую голень или руку (Эвридика) — ОРФЕЙ (2); обвивающая тело человека у купальни (поблизости другие жертвы) — КАДМ; мужчина и двое юношей, борющиеся со змеями, — ЛАОКООН. Младенец ГЕРКУЛЕС сражается с двумя змеями (14) и — взрослый — убивает своей дубиной лернейскую гидру (2). АПОЛЛОН своими стрелами убивает пифона. Змея, висящая на руке у мужчины, стряхиваемая им в огонь, — ПАВЕЛ, апостол (11). Персидская СИВИЛЛА попирает змею ногой.

В древних религиях змея была фаллическим символом, ассоциировавшимся с богиней земли в обрядах, связанных с плодородием. Возможно, что змея греческой Афины (МИНЕРВЫ) произошла из такого более раннего земледельческого божества. Змея в корзине в мифе об ЭРИХТОНИИ, рожденном от извержения семени в землю, должно быть, восходит к тому же источнику. Змея является атрибутом персонифицированной Земли (одного из ЧЕТЫРЕХ ЭЛЕМЕНТОВ) и ЦЕРЕ-

РЫ, которая символизирует ее. (См. также в этой связи РАСПУТСТВО.) Связь змеи с деревом (последнее — женский символ обновления земного цветения) имелась в обрядах древнего ближневосточного божества плодородия — богини Иштар-Астарты. Эта связь изображалась в виде змеи, обвивающей ствол дерева; впоследствии эта змея стала змием Райского сада в еврейской мифологии (АДАМ И ЕВА, 2), и она была, очевидно, тем медным образом, который создал МОИСЕЙ (12), чтобы защитить израильтян. Змей в качестве защитника дерева встречается в легенде о ЯСОНЕ и Золотом Руне, а также в сказании о золотых яблоках Гесперид (ГЕРКУЛЕС, 11). Манипулирование змеями составляло часть ритуалов в честь Бахуса, и таким образом змеи стали атрибутом его свиты — сатиров.

Змея — символ персонифицированного БЛАГОРАЗУМИЯ («Будьте мудры (*prudentes* — лат. благоразумны), как змии» — Мф., 10:16) и в этом значении стала считаться атрибутом Минервы (богини мудрости), хотя, как отмечалось выше, происхождение этой последней ассоциации лежит в иной плоскости. Подобным же образом она является атрибутом Логики (одного из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ); НЕВИННОСТИ; Африки (одной из ЧЕТЫРЕХ ЧАСТЕЙ СВЕТА). Змея ассоциировалась с Асклепием, греческим богом медицины (лат. — *Aesculapius*), довольно редкой фигурой в ренессансной живописи, возможно, из-за способности менять свою кожу, что считалось символом обновления и исцеления.

**Змей-искуситель,** см. ЗМЕЯ.

**Зодиак** (знаки Зодиака), см. ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ; ФЛОРА.

**Золотое Руно,** см. РУНО.

**Золотой век,** см. ВЕКА ЧЕЛОВЕЧЕСТВА.

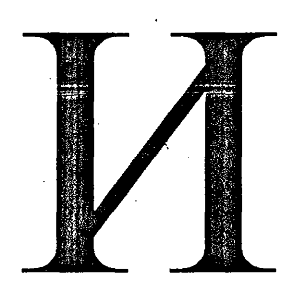
**Золотой телец,** см. МОИСЕЙ (11); СОЛОМОН (3).

**Золотые и серебряные сосуды,** принесенные в дар римскому военачальнику, сам он сидит на судейском месте под навесом, взывающие к нему с мольбой люди стоят коленопреклоненные — СЦИПИОН (1). Царь, указывающий на свои сокровища мудрецу, — КРЕЗ И СОЛОН. Воины, преподносящие сосуды человеку, который отвергает их, — ФАБРИЦИЙ ЛУСЦИН; то же самое, человек у очага с кастрюлей — КУРИЙ ДЕНТАТ. Восточное пиршество, драгоценные сосуды, монарх и его окружение, письмена на стене — ПИР ВАЛТАСАРА. Сосуды, которые несут перед папой, диакон стоит на коленях; или

диакон, раздающий их в качестве подаяния, — ЛАВРЕНТИЙ. Мастер по металлу — ЭЛИГИЙ (святой покровитель золото- и среброчеканщиков).

**Золотые Ворота, Встреча у З. В.**, см. ИОАКИМ И АННА.

**Зуб,** зажатый в щипцах, — атрибут АПОЛЛОНИИ.



**Иаиль,** см. СИСАРА, УБИЙСТВО С.

**Иаир,** см. ВОСКРЕШЕНИЕ ДОЧЕРИ ИАИРА.

**Иаков.** Брат-близнец Исава и третий из великих еврейских патриархов, который, как учила Церковь, был прообразом «типа» Христа. Он появился на свет вторым, держась за пятку Исава — знак того, что он должен будет занять его место. Исав был охотником, человеком полей, Иаков же вел оседлую жизнь среди шатров. Их соперничество воспринималось как символ конфликта между Церковью и Синагогой. История Иакова была предметом изображения в искусстве разных эпох — из нее брали сюжеты как для отдельных сцен, так и для циклов картин.

1. *Украденное благословение* (Быт., 25:19—34; 27; 28:1—5). Иаков не только обманом (за чечевичную похлебку) завладел правом первородства Исава, ему также удалось, по наущению матери, лишить Исава отцовского благословения. Когда Исаак был стар и почти слеп, он послал Исава наловить дичи и приготовить ему еды, «чтобы благословила тебя душа моя, прежде нежели я умру». Ревекка подслушала этот наказ и сказала Иакову, чтобы он, пока Исав отсутствует, занял его место, дабы получить благословение. Она обрядила Иакова в одежды Исава и обложила его руки и шею козлиной кожей, так как «Исав... человек косматый». Она приготовила еду, и Иаков отнес ее отцу. Исаак, видимо, был очень стар и дряхл, раз попался на такую простую уловку — он по ошибке благословил Иакова вместо Исава. Раз данное благословение не могло быть взято назад, и Иаков бежал от гнева брата, найдя убежище у своего дяди Лавана (брата Ревекки) в Харране в Месопотамии. Этот сюжет часто встречается в западной живописи XVII века. Исаак порой изображается приподнявшимся на постели, Иаков стоит перед ним на

коленях. Руки последнего не всегда закрыты. Позади Иакова, положив руку ему на плечо, стоит Ревекка. Сцена может изображаться в интерьере европейского дома. Вдалеке на заднем плане порой изображается Исав с охотничьими собаками, или он входит в комнату с телом молодого оленя на плечах. Эта история, похоже, первоначально связывалась с древним родовым обычаем наследования не через старшего сына, а, наоборот, через самого младшего.

2. *Лестница Иакова* (Быт., 28:10—22). Остановившись на ночлег по пути в Харран, Иаков взял несколько камней, сделал из них изголовье и лег спать. Ему приснилась лестница, доходившая до самого неба, по которой вверх и вниз сновали ангелы. Сверху к нему обратился Бог, обещая отдать ему и его потомству — израильтянам — землю, на которой он лежал. Проснувшись, Иаков соорудил из камней колонну и возлил на нее елей и нарек это место Вефиль — «дом Божий». Этот сюжет впервые появляется в раннем христианском искусстве и с тех пор получает широкое распространение. В средние века он считался «типом» (или «символом») Девы Марии, через который достигалось единение неба и земли. Вершина лестницы обычно упирается в край облаков, с которых вниз взирает Бог. Ангелы поднимаются и спускаются по ступенькам лестницы. Иаков лежит спящий у ее основания, под головой у него большая глыба или каменная плита. Место, где был основан Вефиль, как считается, было священным еще в древнейшие времена, задолго до того, как евреи прибыли в Ханаан. Древние полагали, что сны — суть непосредственные откровения бога, и поэтому естественным было спать в таких местах в ожидании откровения божественной воли. Лестница — это реминисценция лестницы к вавилонскому «Зиккурату», которая простиралась от основания башни до храма на самой вершине, где пребывал Бог. (См. ВАВИЛОНСКАЯ БАШНЯ.)

3. *Лия, Рахиль и Лаван* (Быт., 29:9—30; 30:28—43; 31:17—55; 33:1—11). Неподалеку от Харрана Иаков повстречал Рахиль, пришедшую со своим стадом овец к колодцу. Он отвалил камень от устья источника — эпизод, который часто изображается, — и напоил овец Лавана; затем «поцеловал Иаков Рахиль и возвысил голос свой и заплакал». У Лавана было две дочери — Лия, старшая, слабая глазами, и Рахиль, которая «была красива станом и красива лицом». (Подобно Марфе и Марии, в них видели персонификацию активного и созерца-

тельного типов человеческой натуры.) Иаков взялся служить Лавану пастухом в течение семи лет за Рахиль, которую он желал взять себе в жены. На свадьбе Лаван обманным путем подменил Рахиль Лией и потребовал от Иакова еще семилетней работы, прежде чем он получит Рахиль. В качестве оплаты Лаван согласился отдать Иакову всех пятнистых и в крапинку овец и коз, которые появились в его стадах. Иаков — не менее хитрый — взял ветви деревьев, с которых частично срезал кору, и положил их перед скотом в водопойных местах. И по волшебству животные зачинали и приносили потомство, которое было с пятнами и крапинами. Разбогатев таким образом, Иаков тайно оставил Лавана и отправился в Ханаан с обеими своими женами, детьми и со всем своим имуществом, включая большое количество скота. Уезжая, Рахиль похитила отцовских идолов — маленькие священные фигурки, которые были его «домашними богами». Когда Лаван обнаружил пропажу, то ринулся в погоню, нагнал беглецов и учинил обыск в их шатрах и в том, что им принадлежало. Рахиль своевременно спрятала идолов в седле верблюда и сама села на него, сказав отцу: «Да не прогневается господин мой, что я не могу встать пред тобою; ибо у меня обыкновенное женское». Эта сцена получила широкое распространение в живописи. Лаван и Иаков мирятся перед расставанием. Под конец своего путешествия Иаков выбрал лучшее из своих стад, чтобы послать вперед себя Исаву в качестве примирительного дара. Он изображен коленопреклоненным перед Исавом, позади него выстроилось все его семейство и слуги. За спиной Исава его воины.

4. *Иаков, борющийся с Ангелом* (Быт., 32:22—32). На пути своем Иаков пришел к броду через Иавок, являющийся притоком Иордана. Переправив свой караван через реку, он остался один, «и боролся Некто с ним, до появления зари». Этот «Некто», будучи не в состоянии одолеть Иакова, коснулся его бедра, которое с тех пор так и осталось поврежденным. Иаков потребовал, чтобы тот благословил его, прежде чем Иаков его отпустит. Его противник так и сделал, сказав: «Отныне имя тебе будет не Иаков, а Израиль; ибо ты боролся с Богом, и человеков одолевать будешь». Это таинственное, подобное сну, событие интерпретировалось на много ладов — на языке религии, мифологии и фольклора. В раннем христианском искусстве антагонистом Иакова был сам Бог, однако позднее он стал изображаться в виде ангела — их борьба

символизирует христианскую духовную борьбу здесь, на земле. В средневековом искусстве противником Иакова иногда был демон — поворот темы в русло аллегорической борьбы Добродетели с Пороком. Она также считалась еще одним примером конфликта Церкви и Синагоги — высохшее бедро символизировало евреев, не распознавших мессианства Христа. (Идея высохшего члена тела как символа неверия встречается также в случае с двумя повитухами в РОЖДЕСТВЕ ХРИСТОВОМ, 3.) В фольклоре имеется много рассказов о боге реки, который охраняет брод и требует мзду от путников, прежде чем разрешить им переправиться.

См. также ИОСИФ: (1) *Иосиф, проданный в рабство* и (5) *Иаков, благословляющий Ефрема и Манассию, сыновей Иосифа.*

**Иаков Меньшой.** Обычно отождествляется с «братом Господним». Упоминаемым Св. Павлом (Гал., 1:19), он стал первым епископом Иерусалимским. Хотя понятие «брат» могло здесь употребляться к любому родственнику по мужской линии, оно стало приниматься в прямом смысле и оказалось источником определенной традиции, согласно которой Христос и этот святой изображаются в известной степени похожими друг на друга. Это сходство помогает идентифицировать Св. Иакова в таких сценах, как Тайная Вечеря. Некоторые считают, что именно это сходство заставило Иуду поцеловать Христа, дабы воины поняли, кого им надлежит арестовать. Согласно ранним источникам, Иаков претерпел страдания, будучи сброшенным с крыла храма и затем до смерти забит камнями. «Золотая легенда» повествует о том, как «один из бывших там схватил сукновальную палку и ударил его по голове так, что его мозги выпали наружу». Иаков держит валик с длинной или короткой ручкой и набалдашником, или это может быть сукновальная палка, по форме напоминающая плоское било. Когда-то она использовалась сукновалами при выработке сукна — уплотнения материала путем его отбивания. С начала XIV века, особенно в Германии, Иаков вместо этого может держать суконодельный лук, использовавшийся для изготовления фетра для шляп, а также для очистки шерсти. Он может изображаться без тетивы. Иаков был святым патроном шляпников, торговцев шелком и других аналогичных средневековых гильдий. (См. ЛУК.) В качестве епископа Иерусалимского он может носить епископские одежды, быть в митре и с епископским посохом.

**Иаков Старший** (лат. — Jacobus Major; итал. — Giacomo Maggiore; фр. — Jacques Majeur; исп. — Jago или Santiago). Апостол, сын Зеведея (рыбака из Галилеи) и брат Иоанна Евангелиста. Он был в кругу близких к Христу людей, вместе с Петром и Иоанном присутствовал при ПРЕОБРАЖЕНИИ и еще раз при БОРЕНИИ В САДУ, где те же трое изображаются спящими, пока Христос молился. Он был подвергнут мучениям и казнен в 44 году Иродом Агриппой. Цикл сцен его мучений и казни изображается на средневековых фресках и витражах. Фрески Мантеньи в капелле Эремитани (Падуя) были разрушены в 1944 году. Цикл легенд, относящихся к эпохе средневековья, повествует о его миссионерском путешествии в Испанию и погребении в Компостелле. Исторически ни то, ни другое несостоятельно, однако Компостелла стала одним из крупнейших центров христианского паломничества. Скорее житие, нежели Священное Писание, было основным источником вдохновения для художников, особенно испанских. Иаков предстает в трех ясно различимых типах: (1) Апостол. Он зрелого возраста, с редкой бородой, шатен или брюнет, его волосы разделены посередине пробором и падают на обе стороны лица на манер того, как это изображается у Христа. Он держит МЕЧ — орудие его пытки. В более позднем церковном искусстве он держит ПОСОХ СТРАННИКА, который обычно отличает его от других святых, когда они изображаются группой. (2) Пилигрим (начиная с XIII века). Он носит широкополую пилигримскую шляпу (ШАПКА) и ПЛАЩ. На его посохе или на плече висит дорожная СУМА или пилигримская фляга с водой. Его особый атрибут — РАКОВИНА, она появляется на его шляпе, плаще или на суме. (3) Рыцарь и святой покровитель Испании. Он верхом на коне, держит стяг и одет как странник или в воинских доспехах. Его конь топчет копытами сарацинов. Его надписи следующие: из Апостольского символа веры — «Qui conceptus est de Spiritu Sancto, natus ex Maria Virgine» [лат. — «Рожденного от Духа Святого и Марии Девы»]; из Послания Иакова (1:19) (изменено) — «Omnis homo velox est» [лат. — «Всякий человек да будет скор (на слышание)»].

Много испанских легенд о нем — некоторые из них представлены в живописи — датируется примерно X веком; они были систематизированы, чтобы стимулировать паломничество в Компостеллу. Одна такая легенда рассказывает о его евангелической миссии в Испанию после вознесения Христа. В

Сарагоссе ему явилась в видении Дева Мария, сидящая на вершине колонны из яшмы, и приказала ему построить на этом месте капеллу — история, которая служила объяснением основания церкви Нуэстра Сеньора дель Пилар. Вернувшись в Иерусалим, он обратил в христианство и крестил волхва Гермогена — после того, как каждый испробовал свои силы на другом — вроде того, как это сделали апостол ПЕТР (12) и Симон-волхв. После казни Иакова его ученики взяли его тело опять в Испанию и, ведомые ангелом, добрались до Падрона — главного города испанского королевства Галиции. Неподалеку отсюда во дворце одной язычницы — Лупы, обратившейся в христианство после нескольких чудесных происшествий, Иаков был погребен. Его предполагаемая гробница была обнаружена около IX века, и это место было названо Сантьяго (Св. Иаков) де Компостелла. К XI веку оно приобрело широкую известность как место паломничества — следующее по значению после Иерусалима и Рима. Появление ракушки в качестве символа паломника в Компостеллу допускает несколько объяснений.

1. *Чудо с курами.* История, в которой слышны отголоски эпизода с Иосифом в Египте. Дочь одного испанского содержателя постоялого двора безуспешно пыталась соблазнить молодого и привлекательного пилигрима, со своими родителями совершавшего паломничество в Компостеллу. Подобно жене Потифара, она решила отомстить юноше и спрятала, как и в случае с Иосифом, серебряную чашу в его дорожном мешке, когда он собрался уходить. Она подстроила так, что чаша была найдена. Юношу обвинили в краже и повесили. Когда родители проходили мимо на обратном пути, сокрушаясь о смерти сына, тело, все еще висевшее на виселице, громко заговорило и пожелало им доброго здравия. Это произошло потому, что Св. Иаков был вместе с повешенным и поддерживал его. Родители бросились с этой новостью к судье, который в этот момент сидел за столом и обедал. Судья отнесся к ним с насмешкой, сказав: «Ваш сын не живее, чем эти куры на моем блюде». В этот момент — стоит ли говорить — птицы подпрыгнули и стали кудахтать. Юноша был возвращен его родителям.

2. *Сантьяго; Св. Иаков в Клавихо.* В битве при Клавихо (ок. 930), которая развивалась плохо для испанцев, воевавших против сарацинов, королю Рамиресу Кастильскому была, согласно легенде, во сне обещана победа. На следующий день на

поле брани явился святой на белом коне и обратил врагов в бегство. С тех пор «Сантьяго!» стал воинским кличем. В этом контексте Св. Иаков известен как «Сразитель мавританцев», по-испански — «Matamoros».

**Ианнуарий** (лат. — Januarius; итал. — Gennaro; фр. — Janvier). Христианский великомученик, о жизни которого мало что известно. Он был епископом Беневенто и принял мученическую смерть в 305 году. Его житие повествует о том, что его указательный палец был случайно отсечен, когда его обезглавливали, и что его кровь была собрана в губку и таким образом сохранилась. ФЛАКОН, предположительно содержащий запекшуюся кровь святого, хранится в кафедральном соборе Неаполя. Совершается публичная церемония, во время которой можно видеть, как эта субстанция превращается в жидкость. Как религиозная фигура Ианнуарий облачен в епископские одежды и держит КНИГУ, на которой стоят два флакона. Реже у его ног могут быть языки ПЛАМЕНИ — напоминание о том, что к нему взывают как к защитнику при извержениях Везувия.

**Игнатий Лойола** (ок. 1491—1556). Родившийся в Лойоле, на севере Испании, сын дворянина. Будучи солдатом во время осады Памплоны, он был ранен в ногу. Поправляясь, он стал читать о жизни Христа и святых и таким образом обратился к изучению религии. Его знаменитое и оказавшее большое влияние произведение — «Духовные упражнения» — было начато на ранней стадии его обращения. Студентом в Париже он был главой группы молодых людей (среди них был ФРАНЦИСК КСАВЕРИЙ), которые впоследствии составили ядро того, что оформилось в Общество Иисуса (иезуиты). Этот орден, основанный Игнатием Лойолой, был утвержден папой и со временем стал отождествляться с контрреформаторским движением и реставрацией влияния католической церкви. С центром в Риме, Общество имело целью миссионерскую деятельность в заморских языческих странах, обучение молодежи и борьбу с протестантизмом. Игнатий первоначально изображался как человек средних лет, лысый, с угловатым изломом бровей и с короткой темной бородой. Он носит черную рясу своего ордена или — будучи перед алтарем — ризу. Изображаемый стоящим в полный рост, он имеет в качестве атрибута КНИГУ, в которой начертано: «Ad majorem Dei gloriam» [лат. — «Для вящей славы Божией»] — первые слова Устава; IHS — монограмма ордена (ср. с БЕРНАРДИНОМ СИЕНС-

КИМ), возможно, на дощечке, которую держат ангелы, или нимбе; сердце, коронованное терниeм, — Священное Сердце (эмблема иезуитов). Наиболее часто изображаемая сцена из его жизни, широко встречающаяся в иезуитских церквах, показывает его молящимся в часовне у края дороги, где он сделал остановку на пути в Рим. Пред ним является фигура Христа, несущего крест, со словами: «Ego vobis Romae propitius ero» [лат. — «Я помогу тебе на твоем пути в Рим»]. Попутчики святого могут быть видны ожидающими его снаружи. Игнатий рассказывает, что это видение вдохновило его дать имя Иисуса своему обществу. Он изображается раненным в Памплоне, перед ним видение Св. Петра; коленопреклоненным перед Павлом III в ожидании папской буллы для своего ордена; благословляющим коленопреклоненного Франциска Ксаверия накануне миссионерского путешествия последнего на Восток; принимающим ФРАНЦИСКА БОРДЖА (так же стоящим коленопреклоненным) — испанского гранда, ставшего иезуитским миссионером на Иберийском полуострове. Много чудес исцеления было приписано посмертно Игнатию Лойоле его последователями. В одном из них он изображается в церкви, наверху алтарных ступеней, позади него сопровождающие его. Внизу толпа больных и увечных, матерей с детьми и корчащихся от боли фигур, одолеваемых злыми духами. Над ними в воздухе парят ангелы, изгоняющие демонов — злых духов, которых заклинает святой (Рубенс, Художественный исторический музей, Вена). См. также АПОФЕОЗ.

**Игральные кости.** Символ Страстей, поскольку воины разыгрывали тунику Христа (РАСПЯТИЕ ХРИСТА, 4). Атрибут персонифицированной ФОРТУНЫ. Атрибут ТРЕХ ГРАЦИЙ, происходящий от Венеры в античности: среди «детей» Венеры в ее астрологическом аспекте были те, кто играл в азартные игры на авось.

**Иезавель** (2 Цар., 9:30—37). Жена Ахава, царя Израиля, поклонявшаяся Ваалу, властная женщина, которая, подобно леди Макбет, задумала убийство и действовала от имени своего мужа. Восстание приверженцев Яхве поднялось под предводительством воина Ииуя. При его вступлении в Изреель Иезавель облачилась в королевские одежды, «нарумянила лице свое и украсила голову свою». Она насмехалась над ним, стоя у окна. Он приказал, чтобы ее выбросили из окна, и она умерла на улице, растоптанная копытами его лошадей. Ее тело пожрали собаки. Она изображается в руках двух евнухов, собирающихся выкинуть ее из окна. См. также ИЛИЯ (3, 4).

**Иезекииль.** Один из четырех «великих пророков». (Остальные — ИСАЙЯ, ИЕРЕМИЯ и ДАНИИЛ.) Он был среди взятых в плен в Вавилоне в 579 году до н. э. Здесь у реки Ховар он сподобился некоего рода апокалипсических видений. Призвание пророчествовать (гл.1) было даровано ему через видение славы Бога, восседающего на престоле посреди четырех креатур — у каждой по четыре лица: человека, льва, тельца и орла, и каждая с четырьмя крыльями — тетраморфов или «апокалипсических зверей», которые вновь появляются в книге Откровения и которых средневековая Церковь сделала символами ЧЕТЫРЕХ ЕВАНГЕЛИСТОВ. Около каждого было колесо, сверкавшее как топаз и имевшее обод, наделенный множеством глаз, — образ, иногда использовавшийся в византийском и готическом искусстве для изображения ангелов. Литературный стиль Иезекииля, как считается, сформировался под влиянием образов вавилонских мифов, с которыми евреи познакомились во время их пленения. Иезекииль, как он изображен Микеланджело (Сикстинская капелла), стар, у него седая развевающаяся борода. Иногда у него в качестве атрибута двойное колесо, символизирующее Ветхий и Новый Заветы. Его надписи следующие: «Et dabo vobis cor novum...» [лат. — «И дам вам сердце новое...»] (36:26) и «Porta haec clausa erit; non aperietur» [лат. — «Ворота сии будут затворены, не отворятся»] (44:2). Последняя стала широко известной метафорой девственности (см. ДЕВА МАРИЯ, 4). Поэтическая аллегория Иезекиилева поля, устланного иссохшими костями, которые вновь были покрыты плотью и оживлены (37:1—14), воспринималась как прообраз всеобщего воскресения из мертвых и потому фигурирует как один из мотивов в сцене СТРАШНОГО СУДА.

**Иеремия.** Один их четырех «великих пророков». (Остальные — ИСАЙЯ, ИЕЗЕКИИЛЬ и ДАНИИЛ.) Он учил, что духовное спасение евреев может прийти только через перенесенные ими угнетения и страдания — взгляд, приведший к гонениям на него и насильственному его изгнанию в Египет, где он, согласно преданиям, был до смерти забит камнями. Более поздняя традиция сделала его автором Книги Плача, из которой взяты его надписи: «Spiritus oris nostri, Christus Dominus, captus est in peccatis nostris» [лат. — «Дыхание жизни нашей, помазанник Господень пойман в ямы их»] (4:20) и «O vos omnes qui transitis per viam...» [лат. — «Да не будет этого с вами, проходящие путем...»] (1:12). Это произведение — плач

по Иерусалиму, разрушенному халдеями в 586 году до н. э. Иеремия изображается скорбящим на фоне горящего на заднем плане города (Рембрандт, Рейксмузей, Амстердам). Среди пророков, когда они собраны вместе, он старый и с бородой, возможно, глубоко погруженный в свои мысли (Микеланджело, Сикстинская капелла). Его обычный атрибут — КНИГА или СВИТОК. Как пророк Страстей он держит крест. В средневековом искусстве при нем может быть мантихор [лат. — *manticlioras*] — фантастический монстр, которого можно найти в бестиариях, имеющий тело льва, голову человека и хвост скорпиона. См. также ИЕССЕЙ, ДЕРЕВО И.

**Иероним** (лат. — Hieronymus; итал. — Geronimo или Girolamo) (342—420). Его полное имя было Евсевий Иероним Софроний. Он родился в Стридоне, в Далмации. Один из четырех латинских (западных) отцов Церкви. Обычно он седовласый и бородатый и изображается в трех разных видах. (1) Кающийся грешник, лохматый и полуобнаженный, стоящий на коленях перед распятием в пустыне; держит КАМЕНЬ, которым он может бить себя в грудь, и часто с ЧЕРЕПОМ и ПЕСОЧНЫМИ ЧАСАМИ. (2) Ученый за работой в своем кабинете, с книгами, пером, чернильницей и т. д. (3) Доктор Церкви, стоящий в полный рост, облаченный в кардинальские одежды и держащий макет церкви. Обычные его атрибуты, которые можно видеть во всех перечисленных типах — кардинальская ШАПКА и ЛЕВ. Его надпись — на книге — «In principio creavit Deus caelum et terram...» [лат. — «В начале сотворил Бог небо и землю...»] (Быт., 1:1) — аллюзия на его перевод Библии.

1. *Кающийся грешник в пустыне.* Иероним был человеком могучего интеллекта и огненного темперамента. Он много путешествовал и, будучи молодым человеком, совершил паломничество в Святую Землю. Позже он удалился на четыре года в Халкидскую пустыню, где предался подвигам аскетизма. Здесь он изучал еврейский язык и спутниками себе имел, по его собственным словам, «лишь скорпионов и диких зверей». Подобно Св. Франциску Ассизскому, Антонию Великому и другим, кто исповедовал суровый аскетизм в своей каждодневной жизни, он переживал яркие сексуальные галлюцинации и описал в одном из писем, как должен был бить себя в грудь, пока эта лихорадка не отпускала его. Камень, который он держит для этой цели, — позднее изобретение художников.

2. *Бичевание ангелами.* Его любовь к античной литературе была причиной привидившегося ему сна о том, как он был проклят Богом за то, что предпочитал Цицерона Библии, и как ангелы стегали его в качестве наказания. Этот сюжет традиционен для французской и испанской живописи XVII века и может включать надпись: «Ciceronianus es» [лат. — «Ты <не христианин, а> цицеронец», то есть язычник. — *А.М.*].

3. *Видение Св. Иеронима.* Будучи в пустыне, он несколько раз воображал себе, что слышит трубы, возвещающие Страшный Суд. Он изображается слушающим ангелов, трубящих в трубы над его головой.

4. *Кардинал.* Иероним так и не сделался кардиналом — этот сан тогда еще не существовал, однако, будучи в Риме, он был назначен ближайшим советником папы Дамаса I. Вероятно, в воспоминание об этом его стали изображать в кардинальских одеждах; отсюда его почти неизменный атрибут — кардинальская шапочка. Он может быть изображен получающим ее из рук Девы Марии.

5. *Перевод Библии.* В 386 году Иероним обосновался в Вифлееме. За ним туда последовала римская аристократка Паула, которую ранее он обратил в христианство. Она основывала обители и монастыри, и именно здесь в течение долгих лет Иероним переводил Ветхий и Новый Заветы на латинский язык. Его версия, известная как Вульгата, была одиннадцать столетий спустя провозглашена Тридентским собором как официальный латинский текст. В бесчисленных картинах он изображается за своей работой.

6. *Лев.* Согласно популярной притче, Иероним вынул занозу из лапы льва, который с тех пор стал его преданным другом. О последствиях этого происшествия рассказано в «Золотой легенде». Эта история родственна истории о римском рабе Андрокле в «Аттических ночах» Авла Геллия (ок. 150 г. н. э.), который заимствовал ее из «Aegyptiaca» Апиона (I в. н. э.).

7. *Причащение перед смертью.* Иерониму помогают и поддерживают его молодые священники, один из которых держит чашу, готовый приобщить его святых тайн. Присутствует Св. Паула, а также иногда лев.

Циклы сцен в церквах и монастырях, посвященных Св. Иерониму, включают его крещение папой Либерием, его смерть в окружении его учеников, а также погребение.

**Иессей, Дерево И.** («Корень И.»). Пророчество Исайи (11:1—3) о том, что Мессия должен произойти из рода Иессея, отца

Давида, интерпретировалось визуально в средние века в виде генеалогического дерева. «Окно Иессея», делавшееся в виде витража средневекового собора, демонстрирует лежащую под деревом фигуру Иессея. Из его чресел вырастает дерево, на ветвях которого появляются предки Христа. Оно венчается Девой Марией и Спасителем. (Витражи обычно «читались» снизу вверх.) Прообразное значение фразы «И произойдет отрасль от корня Иессеева» («Egredietur virga de radice Jesse») было ясно средневековому толкователю благодаря сходству латинских слов *virga* (отросток, веточка) и *virgo* (дева) (ср. ААРОН, 2). Эта тема встречается в ренессансной живописи, особенно в ранней нидерландской. Основные фигуры — ДАВИД (обычно с арфой), Дева Мария и Христос. По обе стороны среди прочих могут изображаться пророки ИСАЙЯ и ИЕРЕМИЯ. Последний в схожих выражениях (23:5) предсказал пришествие Мессии. См. также ДЕВА МАРИЯ (4, 12).

**Иешуа** [Иисус, сын Навина; первоначальное его имя — Осия]. Преемник Моисея, предводитель израильтян, взявший Иерихон и завоевавший Ханаан — Землю Обетованную. Захват Иерихона — наиболее часто изображаемый эпизод.

*Падение стен Иерихона* (И.Нав., 5:13—15; 6:1—27). Взяв город в осаду, Иисус послал семь священников с трубами «юбилейными» (из бараньих рогов) шествовать семь раз перед ковчегом вокруг стен города. Когда по знаку Иешуа священники в седьмой раз громко вострубили на своих инструментах, народ издал оглушительный крик и стены города рухнули. Иерихон был сожжен, а его жители умерщвлены.

Иешуа, имя которого является вариантом имени Иисус, считался одним из многих ветхозаветных прообразов Христа; падение Иерихона считалось предзнаменованием Страшного Суда.

**Избиение младенцев** (Мф., 2:16). В момент рождения Христа Ирод Великий, узнав о рождении Младенца, которому суждено было стать «царем иудейским», и боясь, что его собственная власть таким образом будет узурпирована, приказал убить всех младенцев в Вифлееме и его окрестностях. Но Святое Семейство, предупрежденное ангелом (см. ИОСИФ, муж Девы Марии, 2), к этому моменту уже скрылось в безопасное место (БЕГСТВО В ЕГИПЕТ). Обычно сцена представляет собою сад во дворце Ирода. Воины с обнаженными мечами вырывают младенцев из рук их матерей, горько рыдающих и противящихся насилию. Земля усыпана мертвыми телами. Ирод

наблюдает за происходящим либо с балкона, либо сидя на своем троне. Убегающая мать (ее младенец скрыт в складках ее плаща) — это Елисавета, мать Иоанна Крестителя; о ее укрытии в горах с младенцем Крестителем рассказано в апокрифической Книге Иакова. Сидящая женщина, проливающая слезы над телом младенца — аллюзия на цитату из книги Иеремии (31:15): «Рахиль плачет о детях своих и не хочет утешиться, ибо их нет». Средневековая Церковь считала это прообразом резни Ирода. Культ святых невинных детей, поклонение этим детям как первым мученикам, существовал с самого раннего периода христианской Церкви. В средние века и позже дети могли изображаться в облике благочестивых малышей, держащих пальмовые ветви мучеников, иногда они включались в картины итальянских художников Возрождения, изображавших Деву Марию с Младенцем и святыми.

**Изгнание из Рая,** см. АДАМ И ЕВА (3).

**Изгнание торговцев,** см. ОЧИЩЕНИЕ ХРАМА.

**Изобилие.** Достаточные запасы продовольствия, обеспечивающие благополучие, — это следствие мира, справедливости и хорошего правления. Потому аллегорическая фигура Изобилия часто ассоциируется с другими такими добродетелями, которые прославляют окончание войны. Она иногда встречается на общественных зданиях или на скульптурных надгробиях — как аллюзия на благодеяния, которые умерший совершил при жизни. Фигура Изобилия обнаруживается главным образом в итальянском искусстве. Основным ее атрибутом является РОГ ИЗОБИЛИЯ. Она может, подобно МИЛОСЕРДИЮ, быть в окружении детей. В руке у нее может быть сноп ЗЕРНА, поскольку ее прототипом в античности была Церера, богиня земледелия. РУЛЬ, ассоциирующийся с идеей правления, восходит к Древнему Риму и связан с ежегодным празднованием сбора зерна, которое прибывало в Рим главным образом водным путем на кораблях. Руль вместе с небесным шаром (см. ДЕРЖАВА) и рогом изобилия намекают на то, что достаток есть следствие мирового правления Рима («Триумф Цезаря», Мантенья, Хэмптон-коорт).

**Изобретение искусства рисования,** см. ОТКРЫТИЕ ИСКУССТВА РИСОВАНИЯ.

**Иисус среди докторов,** см. ДИСПУТ С ДОКТОРАМИ.

**Икар** («Мет.», 8:183—235). Сын легендарного греческого мастера-умельца ДЕДАЛА, с которым он был заточен на острове Крит. Чтобы вырваться из плена, Дедал сконструировал для них

обоих по паре крыльев, которые воском были прикреплены к их плечам. «Лети рядом со мною, — сказал Дедал, — и лети не слишком высоко и не слишком низко». Но Икар полетел близко к солнцу: воск растаял, крылья отпали, и он упал в море и утонул. Оба они часто изображались в античном искусстве — на греческих вазах и в помпейской настенной живописи. Хорошо известный римский рельеф показывает приготовление к полету: Дедал, с молотком в руке, мастерит крыло, Икар тем временем держит его, крепко прилаживая к телу (Вилла Альбани, Рим). Сцена изготовления или приделывания крыльев встречается также в эпоху Возрождения и позже. Юноша проявляет нетерпение, желая поскорее улететь, в то время как более старший привязывает крылья к его плечам или поднимает в предупреждающем жесте палец. Крылья обычно присоединяются по всей длине каждой руки, но иногда в барочной живописи они появляются вырастающими за плечами, подобно крыльям ангела.

*Падение Икара.* Икар низвергается головой вниз с неба, рассыпая перья. Дедал в смятении смотрит вверх или летит, не замечая этого. Внизу в море корабль с матросами или гавань вдали. Падение Икара может составлять задний план пейзажа, в котором сельские жители заняты своей повседневной работой. Порой вверху бог-солнце Гелиос едет на своей колеснице. Ренессансные моралисты использовали эту тему, чтобы научить, как опасны крайности и как хороша добродетель умеренности, но для других она символизировала пытливый интеллект человека.

**Иксион.** Одна из четырех легендарных фигур, которые обычно связывались в греческой мифологии и искусстве (другие — СИЗИФ, ТАНТАЛ и ТИТИЙ), поскольку все они были подвергнуты наказанию в Гадесе (Аиде). Иксион, царь Фессалии, вероломно убил тестя. Он пытался также соблазнить Юнону, но ее муж Юпитер одурачил его, создав ее образ из облаков, и опьяненный Иксион вместо настоящей Юноны обнимал этот образ. Наказанием ему было вечно вращаться привязанным к огненному колесу («Мет.», 4:461). Обычно он изображается привязанным к колесу, но его также можно видеть и обнимающим псевдо-Юнону. В последнем сюжете Юпитер и настоящая Юнона со своим павлином взирают на происходящее. Потомками этого не сулившего ничего хорошего союза были кентавры, которые могут изображаться скачущими внизу на земле. См. ЭНЕЙ (8).

**Илия** (ок. IX в. до н. э.). Еврейский пророк, сильный характер, яростно боровшийся против культа Ваала, распространившегося среди израильтян. Хотя его историчность не подвергается сомнению, обстоятельства его жизни поведаны в мифическом стиле с тем, чтобы подчеркнуть чудодейственную силу бога иудеев. Обычными атрибутами Илии являются вóроны, снабжавшие его пищей в пустыне, и колесо его огненной колесницы, на которой он взошел на небо. Как правило, он облачен в шкуры, подобно Иоанну Крестителю, прообразом которого он считался, или в одежды кармелитского ордена — белую мантию поверх темно-коричневой туники. Согласно легенде, он жил на горе Кармил, и ранние кармелиты традиционно считали его основателем ордена. После Девы Марии, покровительницы ордена, Илия предстает второй наиболее известной фигурой в декоре кармелитских церквей.

1. *Вóроны, снабжающие Илию едой* (1 Цар., 17: 1—6). Во время продолжительной засухи Илия отправился к потоку Хорафа, который еще не пересох. Вороны приносили ему хлеб и мясо каждые утро и вечер, как они это делали для ПАВЛА ОТШЕЛЬНИКА, АНТОНИЯ ВЕЛИКОГО и других пустынников. Илия изображается у кромки воды. Птица несет ему в клюве еду.

2. *Илия и вдова из Сарепты* (1 Цар., 17: 8—24). Но источник пересох, так что Илия перебрался в город Сарепту, где он встретил вдову, собиравшую дрова для очага. Она дала ему еды и воды. Сын вдовы был смертельно болен, и Илия взял отрока и, «простершись над отроком трижды», воззвал к Господу. Так «возвратилась душа отрока сего в него». Поленья, которые собирает вдова, изображаются в виде креста. (Ср. ЕЛИСЕЙ, 1.)

3. *Соперничающие жертвоприношения Илии и пророков Ваала.* (1 Цар., 18:17—40). Иезавель, жена Ахава, царя Израиля, способствовала утверждению культа Ваала. Илия вызвал пророков Ваала на единоборство, чтобы они доказали силу своего бога. Два жертвенных алтаря были установлены на горе Кармил — один Ваалу, а другой богу иудеев. Каждая из сторон призвала затем своего бога зажечь свой жертвенный костер. Ваал не откликнулся, несмотря на неистовые увещевания его пророков, а бог Илии зажег огонь, который поглотил его жертву. В этом видели прообраз пятидесятничного огня, который снизошел на апостолов.

4. *Илия, посещаемый ангелом* (1 Цар., 19:4—8). Илия, спасаясь от Иезавели, отправился в пустыню, там он лег под

можжевеловое дерево, прося Господа ниспослать ему смерть. Пред ним предстал ангел, неся ему еду и питье, придавшие ему сил оставаться в пустыне сорок дней. Иногда ангел держит чашу и хлеб, что символизирует Евхаристию.

5. *Огненная колесница* (2 Цар. 2:9—15). Когда Илия и его сподвижник Елисей шли вместе, «явилась колесница огненная и кони огненные, и разлучили их обоих, и понесся Илия в вихре на небо». Елисей поднял милоть [накидка из овчины. — *А.М.*], которая упала с Илии, когда он возносился в небо. Комментаторы обращают внимание на то, что нет определенного указания, что Илия был взят в саму колесницу, однако именно так он обычно изображается. Впервые эта тема появляется в раннем христианском искусстве. Воскресение — эта новая и важная для ранних обращенных концепция — изображалось символически посредством таких тем, как Иона, извергаемый на сушу китом, и вознесение Илии. Художники этой эпохи, оказавшиеся перед лицом незнакомых сюжетов, заимствовали их из существовавшего круга образов — многое из язычества. Так, квадрига Аполлона, появлявшаяся на монетах каждого города, где существовал культ бога-солнца, превратилась в колесницу Илии. Хотя художники средневековья свели ее к простой четырехколесной повозке, ее трактовка в стиле классической античности возродилась в эпоху Ренессанса. (Древний вавилонский бог-солнце, с его огненной колесницей и лошадьми, может быть тем источником, которым воспользовался библейский писатель, расцвечивая свой рассказ об Илие.)

**Ильдефонс** (ок. 606—667). Испанский прелат, родился в Толедо, аббат толедского бенедиктинского монастыря неподалеку от Агли, назначенный архиепископом Толедо в 657 году. Среди большого числа его теологических трудов были трактаты в защиту «вечной девственности» Девы Марии. Его видение Девы Марии изображается в испанской живописи. Предание гласит, что он видел Деву Марию с сопутствующими ей ангелами, сидящей на его епископском троне в кафедральном соборе. Когда он приблизился, она надела на него ризу, взятую с неба.

**Инструменты Страстей.** Большое число предметов, встречающихся в истории о Страстях Господних (терновый венец, гвозди, копье и многие другие), обнаруживается в иных контекстах, например, их несут ангелы, окружающие Христа на троне; они представлены в качестве атрибутов святых и особенно часто

изображаются в Мессе Св. Григория. (ГРИГОРИЙ ВЕЛИКИЙ, 5, здесь приводятся более полные сведения.) См. также МАРИЯ-МАДДАЛЕНА ПАЦЦИЙСКАЯ.

**Ио.** В греческой мифологии дочь Инаха, первого царя Аргоса. Овидий («Мет.», 1:588—600) рассказывает о том, как ее соблазнил Юпитер, который превратил себя в облако, чтобы скрыть свою измену от жены Юноны. Но Юнона не поддалась на обман и превратила Ио в белую телку («Мет.», 1:639—663). Юнона коварно попросила ее себе в дар, в чем ее муж не мог отказать. Юнона вверила охранять корову стоглазому великану Аргусу. Тогда Юпитер отправил своего посланца Меркурия возвратить ее. Меркурий усыпил бдительного Аргуса игрой на лире и затем отрубил ему голову. Юнона взяла сто глаз Аргуса и — в качестве напоминания — поместила их на хвосте павлина, где их можно видеть по сей день. Она наслала огромного овода, чтобы он жалил Ио, и тот гнал ее по всему миру.

1. *Ио в объятиях Юпитера.* У нее выражение восторга, когда она покоряется Юпитеру, принявшему вид облака. По другой версии, Юпитер в человеческом облике ласкает ее, тем временем Юнона гневно взирает на происходящее с небес.

2. *Юпитер и корова.* Белая телка пасется около сидящего Юпитера. Юнона сходит со своей колесницы (иногда изображается на заднем плане) и становится перед ним. Поблизости может находиться его орел.

По поводу последующих эпизодов см. МЕРКУРИЙ и ЮНОНА.

**Иоаким и Анна.** История родителей Девы Марии рассказывается в «Золотой легенде» (XIII в.), которая заимствовала ее из апокрифической новозаветной литературы. Иоаким, человек богатый, и Анна, его жена, после двадцати лет совместной жизни оставались бездетны. Когда Иоаким пришел как-то в праздничный день в Иерусалимский храм, чтобы принести жертву, первосвященник отказался принять ее, потому что Иоаким был бездетным. «И столь горько стало Иоакиму, и не пошел он к жене своей». Вместо этого он отправился в пустыню и остался там со своими пастухами. Там Иоакиму явился ангел. Он предсказал ему, что Анна забеременеет и что родившаяся девочка будет матерью Иисуса. Иоакиму надлежало отправиться к Золотым Воротам, где он в качестве знамения должен будет встретить свою жену. С аналогичным известием ангел затем явился Анне. Апокрифическое Протоеванге-

лие рассказывает о том, что, когда ангел явился Анне, она сидела в своем саду под лавром и сокрушалась из-за своего бесплодия. Увидев на дереве воробьиное гнездо, она заплакала: «Горе мне, ибо и птицы небесные имеют потомство». Супруги встретились на указанном месте и радостно обнялись, и с того момента Анна носила в себе ребенка. Эта история имеет сходство с ветхозаветными рассказами о бесплодии Ханы (то есть Анны), матери Самуила (1 Сам., 1), и Сарры, матери Исаака (Быт., 18:1—19), рождение которого было предсказано ангелами. Этот сюжет довольно часто встречается в искусстве XIV—XVI столетий. Встреча у Золотых Ворот — наиболее популярный самостоятельный сюжет; или же он может составлять часть цикла сцен из жизни Девы Марии.

1. *Иоаким, отвергнутый в храме.* Иоаким стоит у входа в храм с агнцем, которого он принес для жертвоприношения; или он спускается по ступеням, отвернувшись от первосвященника, жест которого говорит об отказе принять жертву. В нескольких ранних образцах Иоаким может изображаться скатывающимся со ступеней, будучи насильно изгнанным из храма.

2. *Благовестие Иоакиму.* Он стоит на коленях перед ГАВРИИЛОМ, ангелом благовещения, идентифицируемым так по его жезлу, увенчанному геральдической лилией (фр. — *fleur-de-lys*). Место действия — скалистая местность, возможно, перед пастушеской хижиной, неподалеку пасутся овцы и видны пастухи.

3. *Благовестие Анне.* Сцена, несколько напоминающая Благовещение Деве Марии, но обычно происходящая в саду. Анна сидит под лавровым деревом, в котором вьют себе гнезда воробьи. Она может разговаривать со слугой или стоять на коленях перед ангелом.

4. *Встреча у Золотых Ворот.* Что Анна зачала, подобно самой Деве Марии, *«sine macula»*, то есть «без пятна» позора, — провозглашалось Церковью в доктрине Непорочного Зачатия. (См. ДЕВА МАРИЯ, 4.) До появления этой темы в искусстве объятие Иоакима и Анны использовалось вместо того, чтобы символически изображать ее зачатие. Согласно францисканцам, именно их поцелуй вызвал зачатие Анны, и таким образом это был первый спасительный акт Бога. Золотые Ворота сравнивались с «porta clausa» [лат. — «врата затворенные»] (Иез., 44:1—2), которые были символом девственности Марии. Эта пара изображается стоящей за город-

скими воротами, обнимающейся. Ворота могут быть украшены золотом. Анна обычно в сопровождении своих женщин и слуг, Иоаким — пастухов. Ангел Гавриил витает вверху. Другая версия может изображать ангела, ведущего Иоакима к его жене, или Анну, стоящую перед ним на коленях. Эта тема часто встречается в искусстве Контрреформации, хотя к тому времени она обычно заменяется Непорочным Зачатием.

**Иоанн Божий** (Хуан де Диос) (1495—1550). Родившийся в Португалии, человек скромного общественного положения и неопределенного образа жизни, он в среднем возрасте принял христианство. С этого момента с помощью церкви он содержал свой дом открытым, чтобы дать приют обездоленным в Гранаде. Община милосердия, которая выросла вокруг него, после его смерти стала орденом Милосердных братьев. Он был канонизирован в 1590 году. Иоанн Божий широко представлен в произведениях искусства, выполненных по заказу учреждений милосердия. Он обычно в коричневой рясе с капюшоном и большой накидкой. В качестве религиозной фигуры он держит ГРАНАТ, увенчанный крестом — возможно, символом воскресения и бессмертия. Нищий стоит на коленях у его ног. Он также изображается в бурю, переносящим в свой приют умирающего. Ему помогает ангел.

**Иоанн Гуальберто** (ок. 985—1073). Сын флорентийского вельможи, вступивший в бенедиктинский орден и затем основавший монастырь Валломброза в Тоскане. Он привлек много последователей, и ко времени его смерти существовало двенадцать обителей его ордена. Говорили, что он пощадил жизнь одного человека, который совершил убийство своего брата. Впоследствии во время молитвы ему предстало видение Христа на кресте, склонившего к нему голову. Именно это побудило его стать монахом. Его атрибутом является РАСПЯТИЕ, на котором Христос может быть изображен со склоненной головой. Он носит светло-серую рясу валломброзанцев и может также держать книгу или КОСТЫЛЬ. Иоанн обвинял архиепископа Флорентийского в симонии. Один монах его ордена добровольно подвергся испытанию огнем, чтобы доказать истинность этого обвинения. Этот эпизод встречается в ранней флорентийской живописи.

**Иоанн Евангелист** (итал. — Giovanni; исп. — Juan; фр. — Jean). Апостол. Сын Зеведея и брат Иакова, предполагаемый автор четвертого Евангелия и по традиции считающийся автором Апокалипсиса. Он одним из первых был призван следовать за

Христом. Он появляется вместе с Петром и Иаковом в ПРЕОБРАЖЕНИИ. На Тайной Вечери его можно видеть склонившим голову на грудь Христа — согласно традиции, его отождествляют с тем учеником, «которого любил Иисус». БОРЕНИЕ В САДУ демонстрирует его спящим вместе с Петром и Иаковом, пока Иисус молится. По одной версии РАСПЯТИЯ ХРИСТА (5), Иоанн и Дева Мария изображаются стоящими одни у подножия креста. Он изображается среди присутствующих в сценах СНЯТИЯ С КРЕСТА, следующего затем оплакивания (PIETÀ) и ПОЛОЖЕНИЯ ВО ГРОБ. Иоанн предстает в СМЕРТИ ДЕВЫ МАРИИ и УСПЕНИИ, поскольку апокрифические писания, на которых основаны эти сцены, приписываются именно ему. Во время апостольского служения Иоанн часто сопровождал апостола ПЕТРА (5). Он традиционно отождествляется с тем Иоанном, который был сослан на остров Патмос, где он написал книгу Откровения (см. ниже, 2). Считалось, что он умер в глубокой старости в Эфесе. Атрибутами Иоанна являются КНИГА или СВИТОК (аллюзия на его литературные труды), орел, который может держать в клюве перо или чернильницу (подробнее см. ЧЕТЫРЕ ЕВАНГЕЛИСТА), ЧАША, из которой выползает змея (см. ниже), КОТЕЛ (см. 1, ниже) и ПАЛЬМОВАЯ ВЕТВЬ, не мученическая, а та, что принадлежала Деве Марии и была передана Иоанну, когда она умерла; он держит ее только в сценах, относящихся к Деве Марии. Иоанн может изображаться двумя разными способами: в качестве апостола он молод, порой довольно женственный и миловидный, с длинными, свободно падающими вьющимися волосами и безбородый; или — совершенно контрастно — в качестве евангелиста он старый и седобородый. Из его надписей наиболее часто встречаются следующие: «Passus sub Pontio Pilato» [лат. — «Распятого при Понтийском Пилате»] из Апостольского символа веры; «In principio erat Verbum» [лат. — «В начале было Слово»] (Ин., 1:1); «Lignum vitae afferens fructus» [лат. — «Древо жизни, (двенадцать раз) приносящее плоды»] (Откр., 22:2).

1. *«Мученичество» Св. Иоанна, погруженного в котел с кипящим маслом.* Согласно «Золотой легенде», во время гонений на христиан в эпоху римского императора Домициана Иоанн был брошен в чан с кипящим маслом. Чудодейственным образом он вышел из него невредимым и даже помолодевшим. Он изображается сидящим обнаженным в чане, его руки могут быть сложены в молитвенном жесте, в то время как

палачи мехами раздувают огонь и льют масло на его голову. За всем этим наблюдают император и сенаторы. Капелла Сан-Джованни ин Олио за Латинскими воротами в Риме отмечает то место, где это происходило. См. АПОКАЛИПСИС.

2. *Св. Иоанн на острове Патмос, пишущий Откровение.* Иоанн был сослан Домицианом на Патмос — остров в Эгейском море недалеко от побережья Малой Азии. Считается, что, будучи здесь, Иоанн написал книгу Откровения. Как правило, он изображается в скалистой пустынной местности за писанием. Орел, символ его вдохновения, находится рядом с ним, возможно, с чернильницей, висящей у него в клюве. В вышине часто изображается видение Иоанну Девы Марии, увенчанной короной из звезд, держащей Младенца Христа (Откр., 12:1).

3. *Воскрешение Друзианы.* После смерти Домициана Иоанн отправился в Эфес. «Золотая легенда» повествует о том, как на своем пути он встретил похоронную процессию с Друзианой, женщиной, которая в жизни следовала примеру Иоанна и страстно желала увидеть его вновь перед своей смертью. Иоанн заставил процессию остановиться и произнес громким голосом: «Друзиана, поднимись, и ступай домой, и приготовь мне немного еды». Друзиана, чудесным образом воскрешенная, изображается приподнимающейся в своем гробе, или — позднее — принимающей Иоанна у себя дома.

4. *Иоанн превращает палки и камни в золото и драгоценные камни.* Другая легенда рассказывает о том, как двое молодых учеников одного эфесского философа-аскета дробили драгоценные камни в порошок, чтобы продемонстрировать свое презрение к земным вещам. Но Иоанн осудил их за то, что они не продали камни, чтобы вырученные за них деньги отдать бедным. Эти молодые люди обратились в христианство, когда Иоанн чудесным образом превратил этот порошок опять в камни. Тогда они забрали их, чтобы сделать так, как наказал им Иоанн. Впоследствии они сожалели о своем великодушии, так что Иоанн забрал у них палки и камни, которые он превратил для них в золото и драгоценности, и предупредил, что они не смогут взойти на небеса. Двое юношей изображаются стоящими перед Иоанном со своими камнями и прутьями из золота.

5. *Св. Иоанн, пьющий из отравленной чаши.* Легенда, редко изображаемая в повествовательной живописи, но важная в качестве источника известного атрибута Иоанна — чаши со

змеей, повествует о том, как жрец храма Дианы в Эфесе дал Иоанну испить отравленную чашу, дабы испытать силу его веры. Двое осужденных уже выпили чашу и умерли. Иоанн не только остался жив и невредим, но и воскресил тех двоих. Со времен средневековья эта легенда имела символическое значение — чаша символизирует христианскую веру, а змея — Сатану. В средневековом искусстве змею может заменять дракон.

6. *Смерть и вознесение Св. Иоанна.* Традиция утверждает, что Иоанн выкопал себе могилу крестообразной формы. Он даже изображается сходящим в нее на глазах его учеников. По вознесении его встречают фигуры Христа и Девы Марии вместе со Св. Петром и Св. Павлом.

См. также СТРАШНЫЙ СУД (1); СТЕФАН.

**Иоанн Креста** (Хуан де ла Крус), см. ТЕРЕЗА.

**Иоанн Креститель** (итал. — Giovanni Battista). Предтеча или «посланец» Христа, он образует связующее звено между Ветхим и Новым Заветами, будучи последним в ряду ветхозаветных пророков и первым святым Нового Завета, в котором рассказывается его история. Он был сыном Захарии, священника Иерусалимского храма, и Елисаветы, родственницы Девы Марии. Он был проповедником и вел аскетическую жизнь в пустыне. Он крестил в водах Иордана всех, кто приходил к нему в духовном раскаянии. В сцене крещения Христа можно видеть Святого Духа в виде голубя, спускающегося с небес. Иоанн был заключен в темницу Иродом Антипой — сыном Ирода Великого — и впоследствии казнен в силу опрометчивого обещания, которое тетрарх дал своей падчерице Саломее. Иоанн изображается двумя способами: (1) в виде младенца вместе с Младенцем Христом в сценах Св. Семейства (ДЕВА МАРИЯ, 17). Эта тема, для которой нет основания в Библии, впервые встречается в искусстве итальянского Возрождения. Иоанн предстает в ней несколько более старшим из них двоих, он держит свой тростниковый КРЕСТ. (2) В облике взрослого он обычно изображается истощенным, запущенного вида, облаченным в тунику из звериной шкуры с кожаным поясом. Он может держать МЕДОВЫЕ СОТЫ, которые, вместе с акридами, были его пищей в пустыне (Марк, 1:6). Он держит АГНЦА, у которого в ранних изображениях может быть крестообразный нимб. Агнец и сопутствующая ему надпись «Ecce Agnus Dei» [лат. — «Вот Агнец Божий»]

взяты из четвертого Евангелия (1:36): Иоанн, «увидев идущего Иисуса, сказал: вот Агнец Божий». Его почти неизменным атрибутом является тростниковый крест с длинным тонким стволом. Иногда он держит купель. Традиция, ограниченная византийским искусством, показывает Иоанна с ангельскими крыльями, поскольку и он и ангелы являются посланцами. Другой, реже встречающийся идеализированный тип, который можно найти главным образом в итальянской и испанской живописи, демонстрирует его в облике обаятельного юноши, обычно пребывающего в одиночестве, в пустыне. Иоанн является патроном нескольких итальянских городов, в особенности Флоренции. Его церковный образ и повествовательные циклы сцен из его жизни можно отыскать во многих церквах, поставленных в его честь. Естественно, что ему посвящены росписи баптистериев. Он появляется на алтарных изображениях Девы Марии вместе со своим тезкой ИОАННОМ ЕВАНГЕЛИСТОМ; с другими святыми покровителями Флоренции, такими, как ЗИНОВИЙ; КОСМА И ДАМИАН и ЮЛИАН ГОСПИТАЛИТ — патроны флорентийской династии Медичи; и с СЕБАСТЬЯНОМ на картинах, созданных по обету во избавление от эпидемии чумы. Сцены из его жизни часто встречаются в повествовательных циклах или в отдельных картинах.

1. *Благовестие Захарии* (Лк., 1:5—22). Рождение Иоанна было предсказано Захарии ангелом, явившимся ему в храме в тот момент, когда он совершал каждение. Захария стоит перед алтарем, держа кадило. Перед ним ангел. Поскольку он не поверил ангелу (Елисавета была бесплодной), Захария был поражен немотой. Чтобы указать на это, он может держать палец у своих губ.

2. *Рождение и наречение Св. Иоанна* (Лк., 1:57—64). Сцена представляет собою спальню. Елисавета, которая может изображаться пожилой женщиной, в постели, ей прислуживают повитухи, входят соседи и родственники. Младенец может быть в руках матери, или (по рассказу в «Золотой легенде») его может держать на руках сидящая прямо на полу Дева Мария: «Говорят, что она исполнила обряд принятия родов, когда Св. Иоанн Креститель появился на свет». Было предложено назвать младенца по имени отца — Захарией, но его мать отказалась, настояв на том, чтобы он был наречен Иоанном. Спросили у Захарии, тот подтвердил свое согласие надписью на дощечке (поскольку он был лишен дара речи): «Иоанн имя

ему». И тотчас уста его отомкнулись. Захария может сидеть около кровати и писать имя младенца на дощечке, хотя на самом деле наречение имело место восемью днями позже.

3. *Иоанн Креститель в пустыне* (Лк., 1:80). Он изображается покидающим своих родителей и удаляющимся в пустыню, ведомый ангелом. Часто он один — в лесистой местности, с агнцем на коленях; он размышляет или пребывает в молитве. Итальянские и испанские художники, особенно XVI — XVII веков, изображают его в виде очаровательного малыша или симпатичного юноши, иногда в сопровождении молодого Христа.

4. *Иоанн, проповедующий народу* (Лк., 3:1—17). Он стоит на скале или на импровизированной кафедре в самой гуще слушателей, проповедуя им. У него может быть свиток с надписью «Vox clamantis in deserto» [лат. — «Глас вопиющего в пустыне»].

5. *Св. Иоанн крестит народ* (Мф., 3:5—6). Креститель стоит на берегу реки Иордан, поливая водой из чашечки голову коленопреклоненной фигуры. Другие раздеваются на берегу реки или входят в нее.

6. *Св. Иоанн укоряет Ирода* (Мк., 6:17—20). Иоанн укоряет Ирода за его женитьбу на Иродиаде, жене его брата Филиппа. Тетрарх и его жена изображены на троне. Дочь Ирода Саломея стоит рядом с матерью. Иоанн увещевает Ирода: «Не должно тебе иметь жену брата твоего». Последствием этого было то, что жена Ирода уговорила мужа заточить Иоанна в темницу.

7. *Пир Ирода; танец Саломеи* (Мк., 6:21—28). Ирод устроил пир, на котором танцевала его падчерица Саломея. Он так был восхищен ее танцем, что опрометчиво пообещал выполнить любое ее желание. Иродиада, чтобы отомстить Крестителю, подговорила свою дочь попросить, чтобы на блюде ей принесли его голову. «Царь опечалился», но исполнил обещанное. В средневековом искусстве Саломея может изображаться выполняющей акробатическую стойку на руках. Позже художники изображают ее танцующей, обычно полуобнаженной, хотя на самом деле она танцевала совершенно обнаженной. Часто изображаются музыканты, играющие на флейте и тамбурине. Саломея также изображается стоящей на коленях перед Иродиадой, получая ее фатальные указания; или она танцует, держа над своей головой блюдо с головой Крестителя. Сцена пира иногда объединяется со следующей — обезглавливанием Иоанна.

8. *Обезглавливание (усекновение главы) Иоанна Крестителя.* В тюремном саду Иоанн стоит на коленях перед палачом, в руке у которого меч. Его руки связаны за спиной, его глаза могут быть завязаны. На происходящее могут взирать Ирод и Иродиада. Или же палач преподносит отсеченную голову Саломее, которая подставляет поднос.

9. *Саломея преподносит голову Иоанна Крестителя Иродиаде.* Саломея вновь в зале, где происходит пир, она, отведя взгляд, предлагает блюдо Ироду и Иродиаде, которые в свою очередь могут закрывать глаза от ужаса. Другой вариант: Ирод протыкает голову или язык ножом или вилкой. Голова сама по себе на большом плоском блюде — частый сюжет во все периоды, начиная с конца средневековья. Этому образу поклонялись, как символу святого, и считалось, что он обладает целительной силой. Многие церкви утверждали, что голова Крестителя, как святая реликвия, хранится именно у них.

10. *Сожжение костей Иоанна Крестителя.* Считалось, что римский император Юлиан Отступник в IV веке откопал предполагаемые останки Св. Иоанна и публично сжег их — в качестве меры по искоренению его культа. Эта тема встречается в позднесредневековом искусстве Северной Европы.

См. также КРЕЩЕНИЕ (которое вместе с ПОСЕЩЕНИЕМ ДЕВОЙ МАРИЕЙ ЕЛИСАВЕТЫ встречается в повествовательных циклах об Иоанне Крестителе); РАСПЯТИЕ ХРИСТА; СТРАШНЫЙ СУД (1).

**Иоанн Хризостом** [в православии — Златоуст] (ок. 347—407). Христианский святой и доктор греческой Церкви, родился в Антиохии. Изучал юриспруденцию; его наставницей была его мать-вдова. Но в конце концов отказался от своей карьеры ради того, чтобы стать отшельником в пустыне. Он вошел в лоно Церкви и со временем стал архиепископом Константинопольским. Он прославился своим милосердием и красноречием (его прозвище происходит от греческого слова, означающего «златые уста»), но последнее, вместе со страстным желанием реформ, побудило его обличать зло других, в особенности Евдоксии, влиятельной жены римского императора Аркадия, и Феофила, патриарха Александрии. Иоанн был дважды низложен и изгнан в ссылку — во второй раз он умер от лишений на руках своих гонителей. Из греческих отцов Церкви он единственный широко представлен в западном искусстве. В качестве атрибута у него может быть улей, указывающий на его красноречие, или ГОЛУБЬ у его уха,

вдохновляющий его. В Венеции ему посвящены Церкви, где он изображен восседающим на троне в окружении святых западной Церкви. Он изображается дающим милостыню нищему — аллюзия на его большое милосердие. Мы видим его на пути в ссылку, обессиленным, сопровождаемым солдатами. Любопытная позднесредневековая легенда, приобретшая популярность в современных балладах, рассказывала, что, будучи отшельником в пустыне, он возлег с одной девушкой, в результате чего она забеременела. Тогда он убил ее, а тело сокрыл. За это он исполнил епитимью, лишив себя, помимо разных материальных вещей, речи и созерцания лика неба. Это продолжалось до тех пор, пока семидневный младенец не простил его. После слов прощения, произнесенных новорожденным сыном царицы, Иоанн признался в совершенном убийстве, и женщина, которой он причинил зло, вместе с ребенком обнаружились живыми и невредимыми. Сцена изображает обнаженную женщину в пустыне с младенцем, возможно кормящимся от ее груди, в то время как на заднем плане видна фигура Иоанна, ползущего на четвереньках, дабы ему не видеть лика неба (Дюрер, гравюра).

**Иов.** Праведник из земли Уц, непоколебимая твердость которого в вере в Бога перед лицом несчастья ярко высвечивает проблему человеческого страдания. Бедствия Иова были результатом спора Бога с Сатаной, была ли его вера достаточно сильной, чтобы устоять под ударами судьбы. Сатана подверг его испытанию: его стадо погибло, его слуги были убиты, дети погребены под развалинами дома, разрушенного бурей; сам Иов был поражен с ног до головы проказою. Средневековые версии этой истории повествуют о Иове, бранимом его женой и осмеиваемом его друзьями за нежелание отказаться от своей веры. В конце концов его богатство и процветание к нему вернулись. История Иова изображается в виде цикла картин, или соединения нескольких эпизодов на одной, или в форме отдельных сюжетов. Он фигурирует во все периоды христианского искусства. Картины в римских катакомбах утвердили его образ как «тип» страдающего Христа. Он сделался святым покровителем одной из церквей в Венеции в средние века, и потому на некоторых произведениях венецианской школы у него может быть нимб. После эпидемии черной смерти в середине XIV века он широко изображался на картинах, исполненных по обету, как защитник против моровой язвы, поскольку пережил, по-видимому, аналогичную болезнь. В

повествовательных картинах он часто изображается стариком с седой бородой, обычно обнаженный, в одной набедренной повязке. Он может сидеть на навозной куче, его насмехающиеся друзья вокруг него. (Навозную кучу изображали, опираясь на перевод Септуагинты и Вульгаты; N.E.B [Новая Английская Библия] дает менее живописное чтение — «ashes» [«пепел»; синодальный перевод дает: «сел в пепел» (Иов., 2:8). — *А.М.*]). Его жена стоит, с отвращением морща нос, или иногда она выливает ему на голову бадью воды. В некоторых средневековых северных ренессансных образцах его бичует Сатана. Его дети изображены спасающимися из-под рушащихся колонн их дома в бурю, поднятую Сатаной и его демонами. (См. также ЕВСТАФИЙ.)

**Иола,** см. ГЕРКУЛЕС (17).

**Иона.** Книга Ионы повествует о том, как Бог послал его в Неневию с проповедью ее жителям-язычникам. Но он ослушался и отправился в Иоппию, намереваясь убежать в Фарсис. Чтобы наказать его, Бог наслал бурю, грозившую потопить судно, на котором он плыл. Когда Иона признался тем, кто был на корабле, что именно он является причиной бури, матросы выбросили его за борт. Его поглотила «большая рыба» (не обязательно кит). Будучи в ее чреве, он покаялся Богу и через три дня был исторгнут ею, невредимый. Христос ссылается на историю Ионы (Мф., 12:40) как на прообраз своей собственной смерти и воскресения, и тем самым было обеспечено место этого сюжета в христианской иконографии. Он встречается главным образом в раннем погребальном искусстве — на саркофагах и в римских катакомбах — благодаря именно этому символизму. Рыба обычно изображается в виде большого морского монстра, порой дельфина или гиппокампа.

**Иосиф.** Старший сын еврейского патриарха Иакова и Рахили. Его многочисленные старшие братья, строго говоря, являются его сводными братьями, будучи сыновьями Лии или служанок. Обстоятельства его романтической жизненной истории постоянно изображались в христианском искусстве, начиная с VI века, особенно в форме повествовательных циклов. Средневековая Церковь толковала эпизоды его жизни как прообразы эпизодов жизни Христа, именно поэтому он получил такое важное место в христианском искусстве.

1. *Иосиф, проданный в рабство* (Быт., 37). Братья Иосифа ненавидели его потому, что, пока они работали в поле, он оставался дома, наслаждаясь привилегиями любимчика отца.

Иосиф обладал даром толкования снов. Однажды ему приснилось, что снопы зерна, собранные его братьями, поклоняются его снопу и что солнце, луна и звезды подчиняются ему. Очевидное объяснение этого только добавило ненависти братьям, и они решили избавиться от него. Когда однажды Иосиф пришел к ним в поле, они сорвали с него одежду и бросили его в ров. Однако они не посмели убить его и вместо этого продали его за двадцать сребреников проходившим мимо купцам, которые увели его в Египет. Братья вымарали одежды Иосифа кровью козла и отнесли их отцу. «Это одежда сына моего, — сказал Иаков, — хищный зверь съел его; верно, растерзан Иосиф». И скорбел он безутешно. В искусстве ров приобрел разные формы: это может быть каменный резервуар, колодец или просто скалистая расщелина в земле. Иосиф иногда опускается в нее на веревках. На заднем плане обычно появляются верблюды измаильтянских купцов. Братьев могут отличать от купцов их пастушеские посохи. Сбрасывание Иосифа в ров и поднимание его оттуда трактовалось как прообраз положения во гроб и Воскресения Христа. По законам древнего кочевого общества привилегиями пользовался младший сын, поскольку на нем лежала забота о престарелых и ослабевших родителях, в то время как старшие сыновья уходили далеко пасти скот.

2. *Жена Потифара* (Быт., 39:7—20). Потифар, начальник телохранителей фараона, купил Иосифа у измаильтян и сделал его управляющим в своем доме. «И обратила взоры на Иосифа жена господина его, и сказала: «Спи со мною». Он отверг ее домогательства, хотя она проявляла настойчивость. Однажды, когда они были одни, она сорвала с него одежду, моля, чтобы он лег с нею. Иосиф вырвался столь стремительно, что его одежды остались у нее в руках. Когда пришел Потифар, она отомстила за свое унижение, обвинив Иосифа в том, что он пытался овладеть ею, и использовала его одежды в качестве доказательства. Иосиф немедленно был брошен в темницу.

3. *Истолкователь снов* (Быт., 40; 41:1—45). Будучи в тюрьме, Иосиф приобрел репутацию толкователя снов фараоновского виночерпия и хлебодара. Два года спустя, когда виночерпий был восстановлен в своей должности (а хлебодар повешен), фараон сам взволновался по поводу своих снов, и виночерпий, вспомнив об Иосифе, который все еще томился в тюрьме, порекомендовал его фараону как толкователя снов. Фараоновские сны — семь тощих коров, пожирающие семерых тучных,

семь иссушенных колосьев, пожирающие семь полных, — предсказывали, согласно Иосифу, семь урожайных лет, за которыми последует семь лет голода. Иосиф был поставлен главным управителем, и его приказ был наполнять закрома в течение семи урожайных лет. В знак признания его таланта «снял фараон перстень свой с руки своей и надел его на руку Иосифа; одел его в виссонные одежды, возложил золотую цепь на шею ему; велел везти его на второй из своих колесниц и провозглашать перед ним: преклоняйтесь!» Когда наступил голод, египтяне были спасены от голодной смерти. Этот эпизод считался прообразом насыщения Христом множества людей хлебами и рыбами.

4. *Семья Иосифа в Египте* (Быт., 42—47). Иаков послал своих сыновей в Египет купить хлеба, за исключением самого младшего Вениамина, которого он оставил дома. Иосиф узнал их, но себя не открыл им. Он взял одного из братьев в заложники, требуя взамен, чтобы они привели к нему Вениамина. Они исполнили это требование, но когда они отправились в свой второй обратный путь с мешками, полными хлеба, Иосиф тайно вложил золотую чашу в мешок Вениамина. Затем он послал своих слуг вдогонку, чтобы схватить братьев. Чаша нашлась, и они, пристыженные, были приведены к Иосифу. Не имеющий больше сил притворяться, он открылся им, громко рыдая, простя им их прошлый злой поступок. Впоследствии Иаков сам отправился в путь в Египет и был представлен Иосифом фараону. Прорицание считалось в античности способом узнать волю богов и имело много форм. Провидец иногда вглядывался в чашу, наполненную водой, как в кристалл; чаша Иосифа, вероятно, использовалась для этой цели.

5. *Иаков, благословляющий Ефрема и Манассию, сыновей Иосифа* (Быт., 48). Иосиф привел двух своих сыновей — Манассию (старшего) и Ефрема — к постели их деда Иакова, чтобы он благословил их, поскольку был близок к смерти. Манассию Иосиф держал левой рукой, а Ефрема — правой, так, чтобы, подведя их к Иакову, тот положил свою правую руку на голову старшего внука, а левую — младшего. Однако Иаков скрестил свои руки так, чтобы благословить их противоположно, и отверг попытку Иосифа положить руки наоборот. Иаков предсказал, что младший ребенок будет бóльшим: «от семени его произойдет многочисленный народ». Средневековье усматривало в этом символ христианской Церкви, превзошедшей иудаизм; в этом символе Ефрем представлял языч-

ников, а Манассия — иудеев. Перекрещенные руки Иакова были «типом» креста Христа. Этот символизм нашел продолжение в искусстве Ренессанса, хотя впоследствии Иаков иногда изображается с неперекрещенными руками.

**Иосиф** (муж Девы Марии). Плотник, который был приемным отцом Христа, фигурирует в сценах младенчества Христа (см. РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО; ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ГОСПОДА В ХРАМЕ; ДЕВА МАРИЯ (17), *Святое Семейство*; БЕГСТВО В ЕГИПЕТ) и в некоторых сценах из жизни Девы Марии (ОБРУЧЕНИЕ ДЕВЫ МАРИИ; ПОСЕЩЕНИЕ ДЕВОЙ МАРИЕЙ ЕЛИСАВЕТЫ). На основании авторитета определенных апокрифических рассказов о его жизни существовала долгая традиция изображать Иосифа в виде седобородого старца. Этот тип стал исчезать в эпоху Контрреформации, когда культ Иосифа получил развитие благодаря трудам Св. Терезы Авильской и ему стали широко поклоняться как самостоятельному святому. С этого времени он изображается гораздо более молодым, хотя зрелым человеком, и его религиозный образ особенно часто можно видеть в искусстве Италии и даже еще чаще — Испании. Его атрибутом является ЛИЛИЯ (символ целомудрия); различные столярные инструменты и расцветший прут или ЖЕЗЛ (см. ниже). Он ведет Младенца Христа за руку или держит его на руках. Он может быть в группе с апостолом ПЕТРОМ или со своим тезкой ИОСИФОМ АРИМАФЕЙСКИМ.

1. *Расцветший прут Иосифа.* Согласно Св. Иерониму, претенденты на руку Девы Марии принесли каждый по пруту в храм первосвященнику. Прут Иосифа расцвел — знак с неба, что он избран быть ее мужем. Апокрифическая книга Иакова рассказывает о том, что из посоха [в этой книге говорится именно о посохе. — *А.М.*] вылетел ГОЛУБЬ и сел на голову Иосифа. Он обычно изображается с расцветшим посохом, иногда с голубем на нем. Претенденты изображаются в храме, на коленях перед алтарем, на котором лежат посохи (пруты); или — следующий эпизод — неудачники пререкаются или переламывают свои посохи. Эта тема была осуждена Тридентским собором в середине XVI века, хотя и после этого посох оставался атрибутом Иосифа. В нем видели символ статуса Девы Марии, поскольку он расцвел, не будучи оплодотворенным. Эта история заимствована из рассказа в Ветхом Завете — во многом очень схожего — о расцветшем посохе Аарона (см. ААРОН).

2. *Сон Иосифа.* (а) Книга Иакова повествует о том, как Иосиф поначалу опечалился по поводу беременности Марии, но был утешен архангелом Гавриилом, явившимся ему во сне и давшим ему объяснение. Иосиф дремлет, возможно, у своего верстака, в то время как ангел парит над его головой. (б) Наказ ангела Иосифу бежать со своей семьей в Египет, чтобы спастись от Ирода (Мф., 2:13), изображается аналогичным образом.

3. *Смерть Иосифа.* Апокрифическая книга — История Иосифа-плотника — описывает то, как умер Иосиф (в возрасте 111 лет) — в присутствии Христа и Девы Марии, с ангелами, спустившимися с небес. Его смерть изображается следующим образом. Ангел держит расцветший посох; иногда также изображаются его столярные инструменты.

4. *Коронование Иосифа.* Иосиф, держащий свой посох, стоит на коленях перед Христом, который возлагает на его голову корону. Эта тема встречается во второй половине XVI века в церквах иезуитов, способствовавших распространению культа этого святого.

**Иосиф Аримафейский.** Ученик Христа, «богатый человек», получивший у Пилата после распятия Христа разрешение забрать его тело, которое он затем положил в своей гробнице (Мф., 27:57—60). В сцене СНЯТИЯ С КРЕСТА показан стоящим на лестнице и опускающим тело Христа или же стоящим на земле и принимающим его. В сценах ОПЛАКИВАНИЯ и ПОЛОЖЕНИЯ ВО ГРОБ он и Никодим, а иногда и молодой человек — Иоанн Евангелист, несут тело на плащанице — один держит со стороны головы, другой — в ногах. Когда Иосиф изображается в религиозно-портретном виде, его атрибутами являются САВАН, терновый венец (КОРОНА) и ГВОЗДИ. Житие повествует о том, что он собрал кровь из ран Христа в Св. Грааль — чашу Тайной Вечери — и что он прибыл в Англию и основал там первую церковь в Гластонбёри.

**Иофор,** дочь И., см. МОИСЕЙ (4).

**Ипполит.** Из разных христианских святых, носивших это имя, наиболее часто изображался в искусстве не римский великомученик, написавший труд, известный под названием «Философумены», а легендарный воин, принявший христианство, когда стал очевидцем мученической смерти ЛАВРЕНТИЯ и исполнил над ним погребальные обряды. Он отказался отречься от своей веры и умер, разодранный на части дикими лошадьми. Эта история восходит, вероятно, к мифу об Ипполите,

сыне Тесея, который умер, будучи протащенным по земле обезумевшими лошадьми, везшими его колесницу. Святой изображается в воинском облачении, возможно, держащим связку ключей, как тюремщик Лаврентия. В сцене его мученической смерти он лежит на земле, каждая его нога привязана к хвосту норовистой лошади. Его предполагаемые останки были перенесены в аббатство Сен-Дени примерно в VIII веке, и потому он чаще всего встречается во французском искусстве.

**Ипполита, Пояс И.**, см. ГЕРКУЛЕС (9).

**Ирида.** В греческой мифологии богиня, персонифицировавшая радугу, по которой она спускалась на землю как посланница богов. Юнона послала Ириду освободить душу Дидоны, когда та умерла на погребальном костре. Она была послана пробудить спящего Морфея (СОН, ЦАРСТВО С.).

**Ирина.** Согласно житию, одна вдова римлянка, которая позаботилась о Св. СЕБАСТЬЯНЕ и, выходив его, вернула ему здоровье после того, как он был оставлен умирать (его тело было пронзено множеством стрел). С тех пор она считается святой покровительницей сестер милосердия. В искусстве Контрреформации — раньше она редко встречается — Ирина изображается в тот момент, когда извлекает стрелы из тела Себастьяна. Ее традиционный атрибут — ваза с мазями, аналогичная той, что у Марии Магдалины.

**Ирис.** Очень часто цветок Девы Марии, вместо лилии, в старой нидерландской живописи. Оба они иногда могут изображаться вместе (Рогир ван дер Вейден, Мадонна со святыми, Государственный институт искусств, Франкфурт). Замена *lilium candidum* [лат. — белая лилия] ирисом могла произойти просто из-за путаницы в терминологии. Обычный ирис в Германии называется «мечевой лилией», а в Испании *lirio*, и некоторые полагали, что это и есть французская геральдическая лилия (фр. — *fleur-de-lys*). В испанской живописи ирис в особенности ассоциируется с Непорочным Зачатием. Он редко встречается в немецком искусстве. Три пурпурных ириса являются эмблемой (*impresa*) кардинала Одоардо Фарнезе (1573—1626) (с девизом ΘΕΟΘΕΝ ΑΥΞΑΝΟΜΑΙ» [греч. — «Я расту с помощью Бога»]) (Палаццо Фарнезе, Рим).

**Ирод Антипа**, тетрарх Галилеи, см. СУД НАД ХРИСТОМ (3).

**Исаак.** Второй из великих еврейских патриархов. Бог потребовал, чтобы он, будучи ребенком, был принесен в жертву его отцом АВРААМОМ (4). Будучи стариком, он был обманут, когда благословил своего сына ИАКОВА (1) вместо Исава. См. также РЕБЕККА.

**Исав,** см. ИАКОВ (1,3).

**Исайя.** Один из четырех «великих пророков». (Остальные — ИЕРЕМИЯ, ИЕЗЕКИИЛЬ и ДАНИИЛ.) Он обязан своим местом в христианском искусстве главным образом двум знаменитым пророчествам. «Ecce Virgo concipiet et pariet filium» [лат. — «Се, Дева во чреве приимет, и родит Сына»] (7:14), которое может появляться в качестве его надписи на свитке, — в искусстве источник связи Исайи с темой БЛАГОВЕЩЕНИЯ. «И произойдет отрасль от корня Иессеева» (11:1) — источник образа Дерева Иессея, в котором он также появляется. Он может держать ветвь дерева в качестве своего атрибута (см. ИЕССЕЙ, ДРЕВО И.). Обычный его атрибут — КНИГА или СВИТОК. ПИЛА — традиционный инструмент его мученичества — иногда изображается в позднесредневековых манускриптах. КЛЕЩИ, держащие горящий уголь, намекают на серафима, который коснулся его губ горящим углем (6:6—7). Фигура Исайи может изображаться в готической скульптуре в СТРАШНОМ СУДЕ и КОРОНОВАНИИ ДЕВЫ МАРИИ и среди собранных вместе пророков, как на фресках Микеланджело, украшающих потолок Сикстинской капеллы.

**Искушение,** см. АДАМ И ЕВА (2); АНТОНИЙ ВЕЛИКИЙ (1).

**Искушение в пустыне** (Мф., 4:1—11; Мк., 1:12—13; Лк., 4:1—13). После крещения Христос сорок дней постился в пустыне, где в конце этого срока его трижды искушал дьявол. «Если Ты Сын Божий, скажи, чтобы камни сии сделались хлебами» — так было сказано Христу. Затем, поставив его на парапет храма Иерусалимского, Сатана предложил ему броситься вниз, чтобы посмотреть, спасут ли его ангелы. Наконец Спаситель был взят на вершину горы, чтобы увидел он весь мир. «Все это дам Тебе, если падши поклонишься мне». Всякий раз Христос отвергал Сатану, приводя при этом слова Писания. «Тогда оставляет Его диавол, — и се, Ангелы приступили и служили Ему». Искушения в той или иной форме подстерегают всех тех, кто удаляется в пустыню, которая древним представлялась традиционным обиталищем демонов, — см., например, АНТОНИЙ ВЕЛИКИЙ (1); ИЕРОНИМ (1). Из трех искушений Христа художники предпочитали эпизод с камнями — наиболее легкий с точки зрения интерпретации средствами изобразительного искусства. Обычно сцена представляет собой каменистую местность, где Христос стоит перед Сатаной, который может являться в разном обличье. В романском и готическом искусстве он предстает типичным для того времени демоном

— с рогами, чешуйчатым телом, крыльями и когтями на руках и ногах. Итальянское Возрождение изображало его «падшим ангелом» или — по другому распространенному правилу, чтобы отразить его коварство, — в образе старца в монашеской рясе. Последний обычно выдает свою сатанинскую сущность виднеющимися из-под его одежды расщепленным копытом или когтями. Он указывает на камни, лежащие на земле, или — чаще — предлагает один из них Христу в своей протянутой руке. Сцена на вершине горы показывает Христа в сопровождении ангелов, в то время как Сатана низвергается вниз головой.

*Ангелы, прислуживающие Христу в пустыне.* В зеленом оазисе в пустыне Христос окружен ангелами, которые несут воду, чтобы он умыл руки, блюда с едой и корзины с фруктами. Он может восседать за столом под деревом. У итальянских художников господствует идея поклонения: ангелы, подобно амурам, слетают сверху или целуют ноги Спасителя.

**Исповедь**, одно из СЕМИ ТАИНСТВ (Эпитимия).

**Исс, Битва при И.**, см. АЛЕКСАНДР ВЕЛИКИЙ (5).

**Истина** [Правда]. Аллегорическая фигура Истины встречается в средневековых псалтирях вместе с тремя другими добродетелями, иллюстрирующими Псалом (85:10): «Милость и истина встретятся, правда (то есть справедливость) и мир облобызаются». Хотя идея голой Правды нашла свое выражение в античной литературе — в ее природе быть голой и неприукрашенной, — в христианском искусстве она стала изображаться таковой лишь с XIV века, когда стала являться вместе с Милосердием, которое в свою очередь изображалось в одеждах. Она получила новую роль в XV веке в «КЛЕВЕТЕ» АПЕЛЛЕСА, и с тех пор встречается главным образом в светском искусстве, став очень популярной фигурой в ренессансной и барочной системе аллегорий. Идея того, что Истина сокрыта, связывалась с представлением о Времени как инструменте ее раскрытия (то есть истина в конце концов обнаружится). Это подкреплялось античной сентенцией, известной в эпоху Ренессанса: «Veritas filia temporis» [лат. — «Истина — дочь времени»]. Отсюда тема «Время, открывающее Истину», популярная в XVI — XVII веках, демонстрирующая ОТЦА-ВРЕМЯ в тот момент, когда он снимает вуаль с обнаженной фигуры Истины; в углу, возможно, таятся злобные Зависть и Распря. Обычными атрибутами Истины были СОЛНЦЕ (в виде светящегося диска), которое она держит в руке (его свет

обнаруживает Истину: см. ВЕНЕРА, 8); ЗЕРКАЛО (которое не лжет); реже ПЕРСИК с одним листком (символы сердца и языка, которые, когда они в согласии, говорят правду). Лавровый венок (ЛАВР) является напоминанием о том, что в конце концов она всегда побеждает. Она стоит на шаре (ДЕРЖАВЕ), что говорит о том, что она превыше всего в мире.

**История** обычно персонифицируется в искусстве Ренессанса и барокко крылатой женской фигурой в мантии, которая пишет в КНИГЕ или на дощечке, порой лежащей на спине Отца-Время. Она стоит на устойчивом кубе, символе ее фундаментальности. Ее образ происходит от античной крылатой ПОБЕДЫ (Виктории), которая записывает победные деяния на щите — потому дощечка Истории может быть овальной формы.

**Источник.** Кастальский источник был источником поэтического вдохновения на горе ПАРНАС. Царица Савская перешла источник вброд, вместо того чтобы наступать на дерево, служившее мостом через него (КРЕСТ ГОСПОДЕНЬ, ИСТОРИЯ К.Г.). См. также РЕКА.

**Иуда** (Фаддей), «Иуда, не Искариот» (Ин., 14:22), апостол и великомученик, считается, что он проповедовал Евангелие в соседних с Палестиной странах вместе с СИМОНОМ ЗИЛОТОМ после того, как Христос был распят. Он принял мученическую смерть в Персии. Атрибутом Иуды является ДУБИНА, АЛЕБАРДА или ПИКА, согласно различным рассказам о его смерти. Его надписью в ранней итальянской живописи является «Qui tollis peccata mundi» [лат. — «Взявший на себя грехи мира»] из «Gloria» — раздела Мессы. Он является святым покровителем безнадежных дел.

**Иуда Искариот.** Один из двенадцати апостолов, который предал Христа иудейским первосвященникам и старейшинам за тридцать сребреников. (См. БОРЕНИЕ В САДУ и ПРЕДАТЕЛЬСТВО.) Его поступок был предсказан Христом на Тайной Вечери. Впоследствии, охваченный раскаянием и с презрением отвергнутый священниками, которым он пытался вернуть деньги, он повесился. Иуда фигурирует также в сцене, в которой Мария Магдалина помазывает ноги Христа. (См. МАРИЯ МАГДАЛИНА, 1.) Он обычно изображается человеком зрелого возраста, с темными волосами и бородой, порой довольно смуглым. Среди двенадцати апостолов он был казначеем и потому может держать кошелек. В искусстве средневековья и раннего Возрождения у него на плече сидит демон, нашептывающий ему на ухо сатанинские слова, аналогично тому, как

часто можно видеть голубя у уха святого, передающего Божественное послание.

1. *Раскаяние Иуды* (Мф., 27:3—5). Когда главные священники отказались принять назад тридцать сребреников, Иуда бросил деньги на пол в храме. Он изображается стоящим или преклонившим колени перед Каиафой, первосвященником, и другими старейшинами. Он протягивает деньги или швыряет их на пол. Каиафа жестом указывает на свой отказ.

2. *Повешение Иуды*. Смерть Иуды — повешение на дереве — встречается в раннеренессансной живописи. Он может изображаться с кишками, выпавшими наружу. Эта деталь, ставшая популярной благодаря средневековой религиозной драме, на самом деле не упоминается в Евангелии, но заимствована в адаптированном виде из Деяний апостолов (1:18—19), где его конец описан иначе: «Но приобрел землю неправедною мздою, и, когда низринулся, расселось чрево его, и выпали все внутренности его».

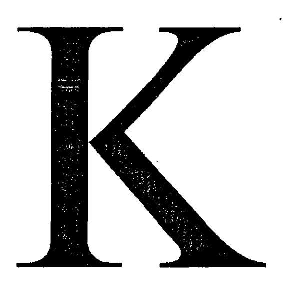
**Иуста и Руфина**. Легендарные христианские мученицы, святые покровительницы Севильи. Они были дочерьми одного бедного гончара этого города. Рассказывали, что они повздорили с одним покупателем, пришедшим к их отцу, чтобы купить его изделия для храма Венеры. Они разбили образ богини. Римским правителем они были обвинены в святотатстве и приговорены к смерти. Они изображаются в произведениях художников севильской школы, особенно XVII века, часто с макетом башни Джиральды (часть севильского кафедрального собора), защитницами которой они являются. У них глиняные чашки в качестве их атрибута, и каждая может держать ПАЛЬМОВУЮ ВЕТВЬ мученицы.

**Иустина Антиохийская**. Полностью легендарная фигура, когда-то считавшаяся жившей в III веке. Киприан, антиохийский волшебник, пытался силой своего колдовства добиться любви христианской девственницы Иустины. Ему это не удалось, наоборот, он сам в конце концов обратился по ее примеру в ее веру. Они были обезглавлены в Никомедии. Они часто изображаются вместе — она с ЕДИНОРОГОМ и ПАЛЬМОВОЙ ВЕТВЬЮ мученицы, он с пальмовой ветвью и мечом и, возможно, попирающим ногами свои книги.

**Иустина Падуанская**. Христианская мученица; годы ее жизни не известны; считалось, что она умерла в эпоху гонений на христиан при императоре Максимиане, будучи пронзенной в грудь мечом. В ее честь в Падуе в VI веке была воздвигнута

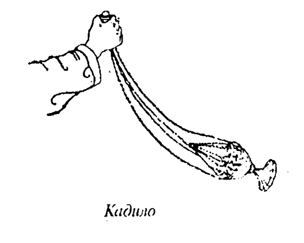
церковь. Ее восстановление бенедиктинцами в XVI веке привело к широкому почитанию этой святой и стало началом ее популярности в искусстве Падуи и Венеции. Она изображается в виде принцессы, одетой по-царски, с КОРОНОЙ, ПАЛЬМОВОЙ ВЕТВЬЮ мученицы и МЕЧОМ, пронзающим ее грудь. У нее может быть ЕДИНОРОГ — символ невинности, заимствованный ею у ее тезки, Иустины Антиохийской. Любой намек на Венецию, такой, как фон картины или венецианская школа, если к ней принадлежит художник, будут указанием на то, что это Иустина именно Падуанская, а не Антиохийская. В качестве святой покровительницы Венеции она может сопровождать МАРКА на картинах, изображающих Деву Марию. В сцене ее мученичества ей являются в видении Христос и Дева Мария со святыми. Повествовательные циклы включают ее крещение Св. Просдокимом, первым епископом Падуи.

**Ифигения** («Мет.», 12:25—38). В греческой мифологии дочь Агамемнона, царя Микен. Ее отец вел греческие войска против Трои. Неблагоприятные ветры остановили его флот. Тогда Агамемнон обратился к прорицателю Калхасу. Тот сказал, что из-за того, что он убил лань, священную для Дианы, он должен умилостивить богиню, принеся ей в жертву свою дочь. Ифигения приняла свою судьбу из патриотических мотивов. Согласно некоторым источникам, в последний момент Диана заменила человеческую жертву ланью, а Ифигению взяла с собой, чтобы сделать ее своей жрицей. Как бы то ни было, ветры переменились, и греки смогли плыть дальше. Сцена представляет собой алтарь, перед которым Ифигения падает в обморок или сидит покорная и спокойная. Седобородый жрец в полном облачении совершает последние приготовления, тем временем прислужник несет дрова или сосуд. Агамемнон присутствует при этом — он в шлеме и латах. Вверху, невидимые другими, парят Диана и лань.



**Кабестан,** атрибут ЭРАЗМА (епископа).

**Кадило.** Сосуд для курения фимиама, атрибут диаконов ЛАВРЕНТИЯ и СТЕФАНА. Его возносящиеся курения традиционно символизировали молящихся, восходящих на небеса (Пс. 141:2). Священник с кадилом, земля, разверзающаяся под его ногами, — ААРОН (1). В светской аллегории — атрибут персонифицированной Азии (одной из ЧЕТЫРЕХ ЧАСТЕЙ СВЕТА).



*Кадило*

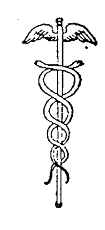
**Кадка.** Три ребенка в кадке перед епископом — НИКОЛАЙ МИРЛИКИЙСКИЙ.

**Кадм**. Легендарный основатель Фив, одного из крупнейших городов Древней Греции. По совету оракула он отправился за коровой, приведшей его на место, где был заложен город. Затем он послал своих спутников к ближайшему источнику набрать воды, но они были убиты огромным змеем (или драконом), который безраздельно властвовал в этих местах. В битве Кадм убил дракона. По приказу Минервы, его защитницы, он посеял в землю зубы дракона, и они проросли, превратившись в вооруженных людей, которые чуть не перебили друг друга, пока их не осталось пятеро, не считая Кадма. Они-то и основали город.

1. *Кадм убивает дракона* («Мет.», 3:28 и далее). Сцена представляет собою грот в густой тени водоема, в нем лежат мертвые тела, обвитые змеем. Тела других жертв лежат рядом. Один или двое из людей пытаются убежать. Перевернутый сосуд и урна напоминают о причине их визита. Кадм стоит перед змеем и размахивает мечом. Монстр может принимать форму средневекового крылатого дракона. В некоторых версиях этого сюжета Кадм отсутствует.

2. *Кадм сеет зубы дракона* («Мет.», 3:101—128). Он стоит и высыпает зубы дракона в землю перед собою. Воины прорастают из земли, нападая друг на друга. Вверху в облаках парит Минерва.

**Кадуцей.** Первоначально магический жезл, впоследствии эмблема, по которой мы распознаем посланца в Древней Греции. Кадуцей обеспечивал ему легкость пути. Уже в религиях Ближнего Востока он ассоциировался с посланцами богов, прежде чем стать атрибутом античного Гермеса (Меркурия). Некоторая неясность остается в том, что касается природы отдельных его характерных особенностей. Поначалу кадуцей мог принимать форму оливковой ветви или прута с двумя или тремя листьями. Впоследствии прут был увенчан наконечником с кружком и полумесяцем, которые со временем приняли форму обвивающих прут змей. Другое объяснение: кадуцей мог являться символом выздоровления, так что змея с самого начала могла быть составной его частью. Обычно у него наверху имеется пара маленьких крылышек. Миф повествует о том, как Меркурий бросил свой жезл в двух змей, сражавшихся на земле. В результате они приковались к нему. Поскольку Меркурий был учителем Купидона, кадуцей может символизировать красноречие и рассудительность — качества учителя. Он также является атрибутом фигуры, олицетворяющей МИР.


*Кадуцей*

**Каиафа,** первосвященник, см. СУД НАД ХРИСТОМ.

**Каин и Авель** (Быт., 4:1—15). Первые дети Адама и Евы. Каин был оседлым земледельцем, Авель — кочевником пастухом.

1. *Их жертвоприношения Богу.* Каин принес «от плодов земли дар Господу» (его дар изображается в виде снопа колосьев), а Авель — жертвенного агнца, лучшего из его стада. Каинову жертву Бог отверг, а Авеля — принял. «Каин сильно огорчился, и поникло лице его». Божий выбор обычно изображается в виде указующей руки, появляющейся из облаков, или в виде ангела, принимающего жертву Авеля. Этот сюжет можно встретить в церковном искусстве главным образом Северной Европы XII—XIII веков.

2. *Убийство Авеля.* Когда они были в поле, Каин напал на Авеля и убил его. В качестве наказания Бог сделал Каина изгнанником и скитальцем и заклеймил его, чтобы каждый узнавал его. Художники вкладывают разное оружие в руки Каина, наиболее часто дубину или челюсть осла (последнее

использовал Самсон, сражаясь с филистимлянами). Этот сюжет, гораздо более широко представленный в искусстве, чем первый, считался ранним «типом» смерти Христа, причем Каин представлялся аналогией Иуде. Иногда изображается сцена оплакивания Адамом и Евой тела Авеля, а также смерть Каина, убитого охотником Ламехом, по ошибке принявшим его за дикого вепря.

**Кайман,** рептилия, напоминающая крокодила, обитающая в тропической Америке, атрибут персонифицированной Америки (одной из ЧЕТЫРЕХ ЧАСТЕЙ СВЕТА).

**Календарь,** см. ЧАСОСЛОВ; ПСАЛТИРЬ; ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ.

**Калипсо,** нимфа, см. ТЕЛЕМАХ.

**Каллиопа,** см. МУЗЫ.

**Каллисто,** см. ДИАНА.

**Камбис,** см. СУД КАМБИСА.

**Камень.** В руке: коленопреклоненного монаха-отшельника — ИЕРОНИМ; воина с соколом — БАВОН; нищей, другая ее рука окрылена и поднята вверх — БЕДНОСТЬ; Фарисея, стоящего рядом с Христом и обвиняемой женщиной — ЖЕНЩИНА, УЛИЧЕННАЯ В ПРЕЛЮБОДЕЯНИИ; монаха (переодетого Сатаной), предлагающего его Христу, — ИСКУШЕНИЕ В ПУСТЫНЕ. В качестве атрибута СТЕФАНА камни лежат на его голове, плечах, на книге или у его ног, иногда они окровавлены. Камень на коленях у женщины — атрибут Эмиранцианы (см. АГНЕССА). Камень у птицы в когтях, — ЖУРАВЛЬ. См также СКАЛЫ; ОПЕРАЦИЯ ПО УДАЛЕНИЮ КАМНЕЙ В ГОЛОВЕ.

**Кампаспа,** см. АПЕЛЛЕС ПИШЕТ ПОРТРЕТ КАМПАСПЫ.

**Карл Великий** (ок. 742—814). Сын Пепина Короткого, король франков. В серии войн, предпринятых как крестовый поход, он значительно расширил и укрепил франкское королевство. В качестве основателя Священной Римской империи был коронован в Риме папой Львом III (на Рождество 800 г.). Он был щедрым покровителем учености и основанных на ней искусств. При всем этом собственное место Карла Великого в христианской иконографии незначительно. В качестве религиозной фигуры он может стоять рядом с КОНСТАНТИНОМ ВЕЛИКИМ. Обычно на нем воинские доспехи, а поверх них плащ, подбитый мехом горностая, иногда орнаментированный геральдической лилией (фр. — *fleur-de-lys*) французских королей; у него на голове императорская корона. Он держит

державу и скипетр или, возможно, книгу или макет кафедрального собора (Экс-ля-Шапель, Ахен, где покоятся его останки).

*Месса Св. Жиля.* Предание гласит, что неисповеданный грех Карла Великого (считается, что это была кровосмесительная связь с его сестрой) раскрылся следующим образом. Однажды Св. ЖИЛЬ служил мессу в присутствии императора, вдруг над алтарем появился ангел, неся свиток, на котором было написано об этом грехе. Тогда Карл Великий исповедался, и Св. Жиль отпустил ему этот грех. (Мастер Св. Жиля, Национальная галерея, Лондон.)

**Карло Борромео** (1538—1584). Родовитый дворянин из Ломбардии, ставший кардиналом в возрасте 22 лет, впоследствии архиепископ Милана. Страстно желая реформ церковной жизни, он выступил по этому поводу на Тридентском соборе, что вызвало значительную оппозицию. Эта попытка реформирования оказала определенное влияние на его собственную жизнь: он раздал все свое состояние бедным, заботился о больных и обездоленных, особенно во время эпидемии чумы в Милане в 1576 году. Он был канонизирован в 1610 году. Св. Карло — одна из наиболее широко представленных фигур в искусстве Контрреформации, особенно в Италии, где ему посвящено много церквей. Его характерные черты сразу обращают на себя внимание: орлиный нос, смуглый цвет лица, высокий лоб. Обычно он изображается безбородым. Он может носить кардинальское или епископское облачение или просто рясу и, возможно, беретту [головной убор католических священников]. Его атрибутами являются РАСПЯТИЕ и ЧЕРЕП. Иногда его можно видеть с ВЕРЕВКОЙ вокруг шеи (символ кающегося грешника). Он изображается в обычных сценах контрреформаторского искусства: молящимся коленопреклоненно, окруженным ангелами или представляемым Девой Марией Спасителю. В сценах Святого собеседования (Sacra Conversazione) он может фигурировать вместе с АМВРОСИЕМ (одним из святых покровителей Милана), со своим другом ФИЛИППОМ НЕРИ или с ФРАНЦИСКОЙ РИМСКОЙ, которая в предыдущем столетии, подобно ему, трудилась на благо жертв чумы. Наиболее часто встречающаяся тема показывает Св. Карло на улицах Милана среди умирающих и уже умерших от чумы. Он может изображаться держащим в руках младенца, отец которого стоит перед ним на коленях, а мать лежит умершая; или раздающим одежды или совершающим Св. Таинство.

**Картина.** Монах, получающий портрет Св. Доминика из рук Девы Марии — «Портрет Сориано», — ДОМИНИК (7). Портрет Св. Петра и Св. Павла — атрибут папы (СИЛЬВЕСТР). Лик Христа на плате — атрибут ВЕРОНИКИ, которая также изображается в сцене ПУТЬ НА ГОЛГОФУ. См. также ХУДОЖНИК.

**Карты.** Игра в карты, согласно моралистам, была признаком праздной натуры — и потому карты стали атрибутом персонифицированного Порока, как в аллегории «Геркулес на распутье» (ГЕРКУЛЕС, 21).

**Кастор и Поллукс** (названные диоскурами, что значит «сыновья Зевса»). Братья-близнецы, рожденные из яиц, которые высидела ЛЕДА после того, как Юпитер (Зевс) возлег с ней, приняв образ лебедя. Они прославились своей воинской доблестью и были всегда неразлучны. Они участвовали в охоте на калидонского вепря (см. МЕЛЕАГР), были покровителями римского ордена справедливости (equites). Они «небесные близнецы» — «Близнецы» Зодиака — и в таком качестве изображаются как благоприятное созвездие для мореплавателей.

*Похищение дочерей Левкиппа* («Фасты», 5:699; Феокрит, 20; Гигин, 80). Две дочери царя Левкиппа были обручены с другой парой близнецов — двоюродными братьями Кастора и Поллукса. Но Кастор и Поллукс похитили девушек. Два вооруженных воина изображаются в тот момент, когда они захватывают обнаженных девушек и увозят их на лошадях.

**Катон, Смерть К.** (Плутарх, 36:70). Катон Младший (45—46 до н. э.), римский государственный деятель, человек несокрушимых стоических принципов. В гражданской войне он был на стороне Помпея и покончил с собой, когда, будучи правителем Утики, узнал, что его партия проиграла. Согласно Плутарху, он удалился в свою спальню, гневно потребовав вернуть ему меч, который до того спрятал его сын, предчувствуя намерения отца. Он читал диалог Платона «Федон» (о бессмертии души и смерти Сократа), пока его домочадцы не заснули, и тогда пронзил себя мечом. Он лежал в море крови. В живописи XVII века Катон предстает символом старого римского идеала чести и цельности натуры, решительно смотрящий в глаза смерти. Обычно он изображается по пояс обнаженным, в крови, либо на своей кровати или в кресле. Рядом лежат книга и меч. Входят его сын и слуги, их лица искажены от ужаса.

**Квадрант,** см. СЕКСТАНТ.

**Квадрига,** см. АПОЛЛОН: Бог-солнце.

**Кедалион,** ученик Вулкана, см. ОРИОН.

**Кенида,** девушка, похищенная НЕПТУНОМ (4).

**Кентавр.** В греческой мифологии один из породы тех, кого Гомер назвал «дикими животными», их изображают с головой и торсом человека, а корпусом — лошади. Они были потомками ИКСИОНА. Большинство из них грубы, пьяны и распутны. Они фигурируют в некоторых образцах раннего греческого искусства, а также в скульптуре и рельефах классического периода. Они могут происходить от примитивных и, по-видимому, варварских скотоводов Фессалии, которые пасли свои стада верхом на лошадях. Места эти были центром коневодства в античную эпоху. Для гуманистов Ренессанса кентавры олицетворяли низменную, часто животную природу и противопоставлялись высшей мудрости, которую являла собою Минерва. Не все кентавры были, однако, такими: Хирон, кентавр-учитель Ахиллеса, был знаменит своей ученостью (см. АХИЛЛЕС, 2). Кентавров часто можно видеть в свите БАХУСА.

*Битва лапифов с кентаврами; Похищение Гипподамии.* Кровавая битва, описанная Овидием с множеством подробностей («Мет.», 12:210—235). Лапифы, миролюбивые жители Фессалии, праздновали бракосочетание своего царя Пирифоя с Гипподамией. На пиршество были приглашены кентавры, но скоро они стали вести себя неподобающим образом. Один из них, Эврит, захмелевши, решил похитить невесту, но тут же завязалась жестокая битва, в которой оружием оказались бокалы для питья, ножки столов, оленьи рога — фактически все, что было под рукой. Кровь и размозженные головы были повсюду. В конце концов, благодаря главным образом Тесею, другу Пирифоя, оказавшемуся среди гостей, кентавры были изгнаны. Для древних эллинов, так же как и в эпоху Ренессанса, этот сюжет символизировал победу цивилизации над варварством. Он использовался для украшения греческих храмов, в частности метоп Парфенона (так называемые «Мраморы Эльджина»). Он был популярен у художников барокко. Гипподамия сражается, зажатая в тиски Эвритиона, окруженная другими яростно воюющими персонажами, среди обломков пиршеских столов. Воин в доспехах, размахивающий мечом, может быть Тесеем.

См. также АНТОНИЙ ВЕЛИКИЙ (2); АПОЛЛОН (10); ГЕРКУЛЕС (19 и 23).

**Кефал и Прокрида.** В греческой мифологии юная пара, молодожены, любовь которых была обречена на трагический конец. Первоисточником при создании картин на эту тему была пьеса итальянского писателя XV века («Кефал» Никколо да Корреджо, 1450—1508), который расцветил версию Овидия («Мет.», 7:795—866), добавив новые персонажи и приведя миф к счастливому концу. Пьеса заключает в себе мораль для супругов — предостережение от подозрительности и ревности; ее разыгрывали на свадебных торжествах. История Кефала рассказывает о том, как Аврора, богиня утренней зари, влюбилась в Кефала. Он отверг ее, и она отомстила, заронив в него зерна сомнения в верности супруги. Чтобы проверить свою жену, он переоделся и попытался соблазнить ее. Это ему удалось, и пристыженная Прокрида убежала (на остров Крит), присоединившись там к нимфам Дианы, девы-богини охоты. Впоследствии они помирились (благодаря посредничеству одного старого пастуха). Прокрида принесла своему мужу два дара, полученных ею от Дианы: охотничью собаку и волшебное копье, которое всегда попадало точно в цель. Один фавн, влюбленный в Прокриду, злонамеренно сказал ей, что он подслушал, как Кефал разговаривал со своей тайной возлюбленной, когда уходил на охоту. Чтобы узнать правду, Прокрида отправилась за своим мужем в лес и притаилась в кустах. Кефал, услышав шорох листьев, метнул свое копье и убил жену. Рассказ Овидия на этом кончается; в пьесе же Диана возвращает Прокриде жизнь. Принято было иллюстрировать несколько эпизодов, самым популярным из которых была смерть Прокриды. Она лежит в лесу под деревом, стрела пронзает ее грудь. Кефал только что обнаружил ее: он в ужасе поднимает руки или вытирает слезы на глазах; он может также сидеть около нее или стоять перед нею на коленях, убитый горем. Рядом с ним его собаки. Аврора с находящимся при ней Титоном может мчаться по небу на своей колеснице. Необычная трактовка сюжета Пьеро ди Козимо (Национальная галерея, Лондон) показывает фавна, похожего на Пана. В горе он склоняется на колени перед телом Прокриды. Собака Кефала тихо сидит рядом; ее хозяин отсутствует. Известна версия, по которой Аврора уводит Кефала в свою колесницу. Этот поворот сюжета пришел из другого варианта мифа: см. АВРОРА.

**Кибела.** Древнефригийская Великая Мать, правившая всей природой. Обряд поклонения ее культу характеризовался безум-

ным экстазом ее жрецов, наносивших себе в таком состоянии кровавые раны. В античную эпоху Кибела изображалась носившей зубчатую, в виде башни корону — обычный атрибут азиатской богини-матери. Кибела едет в колеснице, запряженной львами. Она сохранила эти характерные особенности в эпоху Ренессанса, добавив к ним СКИПЕТР и КЛЮЧ и иногда ДЕРЖАВУ. В ее одежде доминирует зеленый цвет, и она украшена цветами. В качестве одного из ЧЕТЫРЕХ ЭЛЕМЕНТОВ она олицетворяет Землю. Во Фригии поклонение ей превратилось в поклонение священному камню, привезенному в Рим в 204 году до н. э. во время 2-й Пунической войны. По поводу девы-весталки, сумевшей доказать свою невинность в тот момент, когда судно, везшее этот камень, село на мель на Тибре, см. КЛАВДИЯ. Каменное изваяние Кибелы изображается приносимым священниками в город в качестве подарка римского полководца Сципиона, в то время как Клавдия стоит на коленях перед камнем (Мантенья, Национальная галерея, Лондон). См. также АТАЛАНТА И ГИППОМЕН.

**Кикн,** юноша, превращенный в лебедя, см. ФАЭТОН.

**Кинжал.** Иногда заменял меч в качестве инструмента мученической смерти святого; см. также СМЕРТЬ, СЦЕНЫ С. Атрибут ФОМЫ (апостола) и ЛЮЦЦИИ (кинжал вонзен ей в шею); вместе с короной и скипетром — Мельпомены (МУЗЫ трагедии). Персонифицированная Ненависть атакует свою жертву кинжалом. Лукреция убивает себя кинжалом (ПОХИЩЕНИЕ ЛУКРЕЦИИ.).

**Кир Великий** (VI в. до н. э.). Основатель Персидской империи. Согласно Геродоту (1:109—129), Астиаг, царь Мидии и дед Кира, приказал умертвить младенца, получив предсказание, что тот, когда вырастет, свергнет его. Одному своему родственнику, некоему Гапаргу, царь поручил привести план в исполнение. Тот тайно передал младенца пастуху, приказав оставить ребенка «в самом диком месте в горах, чтобы он там как можно скорее погиб». Жена пастуха заменила младенца их собственным сыном, который только что родился мертвым, а Кира воспитала как своего ребенка. Будучи мальчиком, Кир предстал перед Астиагом по обвинению в суровом обращении с одним своим сверстником — сыном знатного человека. Астиаг догадался, что Кир его внук, и мальчика вернули его истинным родителям, а Гапарг был наказан. Так стало известно, что Кир выжил в диком лесу. Впоследствии Гапарг вошел

в сговор с Киром с целью свергнуть Астиага. Однажды он послал Киру тайное послание, вшитое в брюхо зайца. Кир в конце концов сверг своего деда. Сцены из детства Кира можно встретить в произведениях искусства XVI—XVII веков. (Брюссельские шпалеры, Музей Крандера, Бостон.)

**Кирасы.** Нагрудник, см. ДОСПЕХИ. Надетые на шест, они являются атрибутом МИНЕРВЫ и отсюда персонифицированной МУДРОСТИ. Согласно мифографам XVI века, грудь была вместилищем мудрости.

**Кит.** Библия описывает животное, которое поглотило пророка Иону, просто как «огромную рыбу». Художники, как правило, были не знакомы с тем, как выглядит кит. В раннем христианском искусстве, где главным образом встречается сюжет с Ионой, рыба изображалась в виде своего рода морского дракона и, возможно, гиппокампа, а иногда дельфина.

**Кишки.** Труп, висящий на дереве, его кишки выпали — ИУДА ИСКАРИОТ. Мученичество посредством выпускания кишок (кишки наматываются на лебедку) — ЭРАЗМ. Персонифицированная ЗАВИСТЬ заглатывает свои собственные кишки.

**Клавдия** («Фасты», 4:291—348). Согласно римской легенде, ВЕСТАЛКА, обвиненная в порочности, однако доказавшая свою невинность свершением чуда. Корабль, на котором плыло священное каменное изваяние богини Кибелы — «Великой Матери» — из Пергама в Рим, сел на мель в устье Тибра. Весталка Клавдия Квинт, которую сплетни винили в прелюбодеянии, призвав сначала богиню-мать засвидетельствовать ее невинность, привязала к носу судна канат и только «слегка потянула», как корабль двинулся вверх по реке. Ее изображают тянущей корабль, тем временем старики, распространители лжи, с изумлением взирают на происходящее. В качестве аллегорической фигуры Клавдия, держащая в руках модель корабля, олицетворяет Доверие. (Мантенья, Ашмолен-музей, Оксфорд.)

**Клара** (итал. — Chiara) (ок. 1194—1253). Христианская святая, основательница ордена бедных кларисс. Родилась в Ассизи. Клара происходит из знатного (дворянского) рода и уже в юном возрасте вступила во францисканский орден. Произошло это во многом против воли ее семьи, желавшей, чтобы она вышла замуж. Ее аскетический образ жизни являлся примером францисканского идеала бедности и милосердия. Она носит серую рясу своего ордена с поясом, на котором завязаны узлы, как у монахов, и белую шапочку, покрытую черной вуалью

(см. рис. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОДЕЖДЫ). Обычно она держит в руках ДАРОНОСИЦУ в качестве аллюзии на отраженное ею нападение сарацинов (см. ниже). Или иначе: подобно другим святым девам, она может держать ЛИЛИЮ или КРЕСТ, особенно в ранних изображениях, или, как основательница своего ордена, — ПОСОХ ЕПИСКОПСКИЙ. На алтарных образах Девы Марии она может быть представлена вместе с ФРАНЦИСКОМ АССИЗСКИМ или ЕКАТЕРИНОЙ АЛЕКСАНДРИЙСКОЙ (символизирующими соответственно набожность и мудрость) или с МАРИЕЙ МАГДАЛИНОЙ (набожность и покаяние).

1. *Св. Клара, принимаемая Св. Франциском.* Покинув свою семью, Клара вверила себя Св. Франциску. Она изображается исповедующейся у его ног.

2. *Св. Клара отражает нападение сарацинов.* «Золотая легенда» повествует о том, как Кларе удалось обратить прочь сарацинов, когда они напали на Ассизи. Она поднялась со своей постели, больная, в монастыре Сан-Дамиано, держа в руке дарохранительницу — вместилище для гостии. Священное ее содержимое победило нападавших, и они обратились в бегство. Вместо дарохранительницы художники обычно изображают ДАРОНОСИЦУ. Воины падают со своих навесных лестниц, Клара тем временем стоит наверху в окружении своих монахинь.

3. *Смерть Св. Клары.* Она лежит на смертном одре, окруженная монахинями своего ордена и разными другими девами-великомученицами. Христос и Дева Мария являются им в видении, или Дева Мария может поддерживать ее голову.

**«Клевета» Апеллеса.** Аллегория на тему «Клеветы» кисти греческого художника Апеллеса (IV век до н. э.) была известна ренессансным гуманистам по описанию Лукиана; сама картина, как и другие работы Апеллеса, не сохранилась. Художников вдохновляла идея (что было в русле общего движения по возрождению классической античности) воссоздать оригинальную картину по описанию, оставленному Лукианом. Первая и наиболее известная из этих попыток — картина Боттичелли (Уффици). Согласно Лукиану, «справа сидит человек с огромными, как у Мидаса, ушами». Обычно его изображают в виде судьи с ослиными ушами, символизирующими его глупость. «Рядом с ним две женщины — Невежество и Подозрительность». Они нашептывают ему на ухо дьявольский совет. Невежество в более поздних примерах предстает в виде жен-

ской фигуры: толстая, слепая или с завязанными глазами, на голове у нее может быть корона. «Приближается Клевета. Она изображается в виде красивой женщины, она вне себя от страсти, готовой разразиться безумием и гневом. В левой руке она держит ФАКЕЛ, а правой тащит за волосы молодого человека — он простер руки к небесам и призывает богов в свидетели». Он персонифицирует ложно обвиненную Невинность. Фигура, которую Лукиан описывает как «изможденную и отвратительную, с пристальным пронзительным взглядом, высохшую, как при болезни», олицетворяет Зависть, которая может вести Клевету или стоять в нищенских одеждах перед судьей. Две женские фигуры, сопровождающие Клевету, — Коварство и Обман. Последняя, у которой может быть МАСКА в качестве атрибута, вплетает цветы в волосы Клеветы, чтобы сделать ее более привлекательной в глазах судьи. Далее следует «женщина в глубоком трауре, на ней черная, изодранная в клочья одежда». Это Раскаяние, которое обращается, «плачущее и полное смущения», к последней из фигур — Правде, стоящей обнаженной и указующей на небо. Но последние две фигуры пришли, кажется, слишком поздно, чтобы спасти Невинность. Художники допускали некоторую вольность в интерпретации текста, являвшегося латинским или итальянским переводом греческого оригинала Лукиана. (Peri tou me rhadios pisteuein diabole.) См. подробнее НЕВЕЖЕСТВО; ИСТИНА.

**Клелия** (Ливий, 2:13; Плутарх, 6:19). Одна из десяти дочерей, которые вместе с десятью сыновьями из римских патрицианских семей были отданы Ларту Порсене, этрусскому царю из Клузии, в качестве заложников и в знак добрых намерений, как условие заключения мира между Римом и этрусками. Клелия тайно сбежала в Рим, переплыв Тибр на коне и призвав остальных девушек плыть за нею. Римляне вернули девушек обратно к Порсене, но тот, восхищенный смелостью Клелии, наградил ее конем и даровал ей и нескольким другим свободу. Она стоит в одном ряду с другими римскими героями кампании против Порсены — ГОРАЦИЕМ КОКЛЕСОМ и МУЦИЕМ СЦЕВОЛОЙ, празднества в честь которых были запечатлены художниками Ренессанса и барокко. Клелия изображается в момент своего побега на коне, возможно, уже почти вступающей в реку, ее спутницы тем временем раздеваются на берегу. Женская фигура (одна) на коне по грудь в волнах — это скорее Клелия, нежели морское божество. Эта

тема пользовалась популярностью в Италии и в Северной Европе.

**Клеобис и Битон** (Геродот, 1:31). Клеобис и Битон были братьями, прославившимися своей силой. Однажды они впряглись в колесницу своей матери, когда случилось так, что не было быков, и повезли ее в храм Юноны в Аргосе, где их мать была жрицей. Расстояние было большим, и когда они прибыли, то слегли здесь же в храме, бездыханные. Их мать молилась богине, чтобы даровала ее сыновьям «высшее благо, доступное людям», и «юноши заснули в самом святилище и уже больше не вставали, но нашли там свою кончину». Они изображаются прибывшими со своей матерью. На них с восхищением взирает толпа перед храмом, где жрец и его окружение готовятся принести жертву богине (Галерея Франсуа Иера, Фонтенбло). Их скульптурные изображения были обнаружены при раскопках в Дельфах.

**Клеопатра** (68—30 до н. э.). Царица Египта, одна из нескольких, кто носил это имя, прославившаяся своей красотой, интеллектом и экстравагантностью в том, что касалось ее гостеприимства (многое из рассказов об этом — несомненно, романтические легенды). Что касается ее любовной связи с Марком Антонием, римским государственным деятелем и полководцем, то в живописи нашли отражение скорее легенды, нежели исторические факты.

1. *Пир Клеопатры.* История повествует о том, что Антоний, приглашенный царицей на пир, выразил изумление увиденной роскошью. В ответ Клеопатра сняла бесценную жемчужную серьгу-подвеску и распустила жемчуг в своем бокале вина, который затем осушила, продемонстрировав этим показным жестом свое безразличие к богатствам. Сцена представляет собой, как это изображено, например, на фреске Тьеполо в Палаццо Лабиа (Венеция), дворец Клеопатры. Она сидит за столом с Антонием и иногда с его спутником Энобардом («рыжебородым»). Двумя пальцами она держит жемчуг, задумавшись, над кубком, или готовая вот-вот осушить его. Слуги снуют взад и вперед, разнося блюда и напитки. За столом также придворные.

2. *Клеопатра и Октавиан.* За поражением Антония и Клеопатры от флота Октавиана (Августа) в битве при Акции последовал захват последним Египта. Войска Антония были вновь разбиты, а сам он покончил с собой. Согласно Плутарху (44:83), Октавиан посетил Клеопатру, чтобы утешить ее; в этих

обстоятельствах она передала ему опись своих сокровищ. Цезарь изображается в сопровождении своей свиты в тот момент, когда получает документ из рук Клеопатры.

3. *Смерть Клеопатры* (Плутарх, 44:86). Клеопатра, не желая смириться с поражением, лишила себя жизни, дав укусить себя ядовитой змее. Эта излюбленная тема, как свидетельствует итальянская живопись XVII века, демонстрирует Клеопатру сидящей или лежащей на ложе и держащей аспида у своей обнаженной груди. Ее окружают слуги. Некоторые художники точно следуют рассказу Плутарха: «Клеопатра в царском уборе лежала на золотом ложе мертвой. Одна из двух женщин, Ираида, умирала у ее ног, другая, Хармион, уже шатаясь и уронив голову на грудь, поправляла диадему в волосах своей госпожи». Может изображаться корзина с финиками, в которой, как утверждали, была спрятана змея.

**Клещи,** с молотом и наковальней — атрибут епископа (ЭЛИГИЙ), который защемил ими нос дьявола (аналогичная история рассказывается об английском святом Дунстане Кентерберийском); держащие горящий уголь — ИСАЙЯ. См. также ЩИПЦЫ.

**Климена,** мать ФАЭТОНА.

**Климент** (конец I в.). Один из первых пап и первый из апостольских отцов, то есть, как считается, имевший личный контакт с самими апостолами. Предание гласит, что из-за отказа отречься от своей веры он был приговорен к работам в мраморных каменоломнях в Крыму. Здесь он однажды смог утолить жажду тех, кто был с ним, ударив, подобно Моисею, по скале, в которой открылся источник — к этому месту Климента привел агнец. В другой раз его гонитель привязал ему на шею якорь и столкнул в море. Воды отступили и обнажили храм, внутри которого было найдено тело Климента. Феномен отступления вод повторялся, как гласит предание, каждый год, и место это стало местом паломничества. Женщина, оставившая здесь своего младенца, вернулась через год и нашла его сидящим в храме. Эти темы являются сюжетами картин художников раннего итальянского Возрождения. Как фигура алтарного образа Климент облачен в папские одежды и носит ТИАРУ. Он может быть в сопровождении АГНЦА. Его обычным атрибутом является ЯКОРЬ — он прислонен к Клименту или висит у него на шее. Вероятно, якорь первоначально ассоциировался с Климентом просто в качестве традиционного христианского символа стойкости и надежды — эта

легенда была сочинена позже, чтобы проиллюстрировать данную ассоциацию. В Англии много церквей посвящено этому святому. Среди них приходская церковь Св. Климента Данеса, герб которого включал в себя якорь.

**Клио,** см. МУЗЫ.

**Клитемнестра,** см. ЛЕДА.

**Клития,** см. ПОДСОЛНУХ; ФЛОРА(2).

**Клоринда,** см. ОЛИНДО И СОФРОНИЯ; ТАНКРЕД И КЛОРИНДА.

**Клото,** см. ТРИ МОЙРЫ.

**Ключ.** Христос передает ключи от неба апостолу ПЕТРУ (2). Они являются его атрибутом — иногда один золотой, другой серебряный (или железный). Связка ключей — атрибут МАРФЫ (висят у нее на поясе); также воина ИППОЛИТА. Ангел, держащий ключ, дракон низвергается в бездну — АПОКАЛИПСИС (23). В светском искусстве ключ является атрибутом богини земли КИБЕЛЫ и ВЕРНОСТИ (персонифицированной).

**Книга.** Религиозное искусство. Символ учености и литературной деятельности. Широко используется также сама по себе в качестве надежного средства идентификации персонажа. Книгу в руках держат пророки, сивиллы, евангелисты, ПАВЕЛ и другие апостолы, отцы Церкви, ФОМА АКВИНСКИЙ, БЕРНАРД Клервоский, ДОМИНИК и многие другие, кто прославился своей писательской деятельностью и ученостью. На обложке книги может быть изображено ее название; если она открыта, то на видимых страницах — цитата из нее. У того, кто ее держит, в руке может быть перо или чернильница. Дева Мария читает книгу в сцене БЛАГОВЕЩЕНИЯ; в тех случаях, когда она изображена с Младенцем Христом, она или он могут держать книгу (ДЕВА МАРИЯ, 9). Кающаяся МАРИЯ МАГДАЛИНА читает книгу. МАРК преподносит книгу — свое Евангелие — Деве Марии. Бог-Отец или Христос могут держать книгу, на которой написаны А и Ω (см.). Книга, пронзенная мечом, является атрибутом БОНИФАЦИЯ; с крестом, лежащим на ней, — персонифицированной ВЕРЫ; с изображением *fleur-de-lys* (геральдической лилии) — ЗИНОВИЯ. Повествовательная сцена, изображающая сожжение книг, — ДОМИНИК и ПАВЕЛ, апостол (9); книга с печатями, лежащая на коленях у Христа, — АПОКАЛИПСИС (4); Иоанн Евангелист, заглатывающий книгу, — АПОКАЛИПСИС (14); отцы Церкви, обращающиеся к книгам и обсуждающие кон-

цепцию Непорочного Зачатия, — ДЕВА МАРИЯ (4). По поводу сравнительной символики кодекса и *rotulus* (свитка) см. ДИСПУТ С ДОКТОРАМИ.

*Светское искусство.* Общепринятый атрибут персонифицированных Добродетелей; СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ, в особенности Риторики («Цицерон») и Грамматики, чьи ученики гнутся под тяжестью своих книг; Философии (со скипетром в другой руке); Истории (пишущей в книге); МУЗ, в особенности Клио (истории: «Геродот», «Фукидид») и Каллиопы (эпической поэзии: «Илиада», «Одиссея», «Энеида»). Книгами может быть окружена Меланхолия (один из ЧЕТЫРЕХ ТЕМПЕРАМЕНТОВ). Двое влюбленных, вместе читающие книгу, — ПАОЛО И ФРАНЧЕСКА. Книга и меч, предлагаемые воину, спящему под деревом, — см. СЦИПИОН (2). АЛХИМИК может склониться над книгой в своем кабинете.

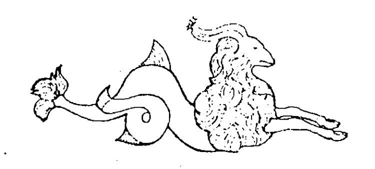
См. также о специальных книгах: ARS MORIENDI; ЧАСОСЛОВ; МИССАЛ; ПСАЛТИРЬ.

**Кобылицы Диомеда,** см. ГЕРКУЛЕС (8).

**Ковачный кузнец,** см. КУЗНЕЦ.

**Ковш,** атрибут МАРФЫ.

**Козел.** На козьем молоке был взращен ЮПИТЕР (1). Но для языческой античности козел был символом распутства, а для христиан он олицетворял обреченных на муки на Страшном Суде (Мф., 25:32—33). Он ассоциировался с культом БАХУСА и в искусстве изображается везущим его колесницу. Колесницу Любви также везут козлы (см. ТРИУМФ). ПАН и САТИР, похотливые по природе своей, имеют козлиные черты: рога, волосатые ноги, копыта. Козел — атрибут персонифицированного РАСПУТСТВА. Козерог (знак Зодиака) — это козел со спиралевидным [рыбьим] хвостом вместо зада. В циклах ДВЕНАДЦАТИ МЕСЯЦЕВ он принадлежит декабрю и потому иногда Зиме (одному из ЧЕТЫРЕХ ВРЕМЕН ГОДА). Знак козерога был использован в эмблеме (*impresa*) Козимо I Медичи (1519—1574), великого герцога Тосканского, в память о военной победе, одержанной под влиянием этого знака. Девиз «Fidem fati virtue sequemur» [лат. — «Я буду доблестно следовать предначертанному судьбой»] — намек на веру Козимо Медичи в астрологию.



*Эмблема Козимо Медичи*

**Козерог** (знак Зодиака), см. КОЗЕЛ; ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ.

**Кол.** Казни путем сожжения на коле были подвергнуты, согласно средневековым биографам, множество христианских мучеников: см. ДОРОТЕЯ и АГНЕССА. В светском искусстве ОЛИНДО И СОФРОНИЯ едва избегли той же участи. Также привязанным к колу стоит СЕБАСТЬЯН, пронзенный стрелами, и ФЕКЛА, окруженная дикими зверями.

**Колесница.** Триумфальная повозка. В живописи Ренессанса и барокко в ней едет мифическая аллегорическая, или (реже) историческая фигура. Обычно запряжена двумя или иногда большим числом животных соответствующего вида (см. также ТРИУМФ).

*Ангелы* везут колесницу Вечности (последней из шести «Триумфов» Петрарки); *осел* — колесницу СИЛЕНА; *кентавры* — БАХУСА; *петухи* — МЕРКУРИЯ; *собаки* — ВУЛКАНА; *дельфины* — ГАЛАТЕИ; *голуби* — ВЕНЕРЫ; *драконы* — ЦЕРЕРЫ; *вороны* — ЮПИТЕРА; *слоны* — СЛАВЫ (один из «Триумфов» Петрарки); *козлы* — БАХУСА и КУПИДОНА; *Лошади:* четыре лошади — квадрига АПОЛЛОНА (хотя средневековая традиция дает лошадям Аполлона разные цвета, в искусстве Ренессанса и более позднего времени они обычно белого цвета); квадрига аналогичным образом везет Солнце (см. ФАЭТОН) и АВРОРУ; четыре белые лошади везут колесницу КУПИДОНА, персонифицирующего ЛЮБОВЬ (первый из «Триумфов» Петрарки); одна черная и одна белая лошадь — ДИАНЫ (аналогичным образом ЛУНЫ, с которой она отождествляется); черные кони (обычно их два) — НОЧИ, черные кони (обычно три) везут колесницу ПЛУТОНА; кони везут колесницу Армиды (см. РИНАЛЬДО И А.); *леопарды* — БАХУСА; *львы* — КИБЕЛЫ; *быки (волы)* (обычно черные) — СМЕРТИ (одного из «Триумфов» Петрарки); *павлины* — ЮНОНЫ; *олени* — ДИАНЫ и ОТЦА-ВРЕМЕНИ (один из «Триумфов» Петрарки); *аисты* — МЕРКУРИЯ; *лебеди* — ВЕНЕРЫ; *тигры* — БАХУСА; *единорог* — ЦЕЛОМУДРИЯ (один из «Триумфов» Петрарки); *волки* — МАРСА. Колесница морских богов может быть сделана из раковины (НЕПТУН; ГАЛАТЕЯ) и ее могут вести ГИППОКАМПЫ или, иначе, морские коньки.

В повествовательных сценах ИЛИЯ (5) восходит на небеса в огненной колеснице; двое юношей везут колесницу жрицы (КЛЕОБИС И БИТОН); колесница ТУЛЛИИ переезжает труп на дороге; тело Гектора волочит колесница Ахиллеса (ТРОЯН-

СКАЯ ВОЙНА, 4); веревка, узлом завязанная на колеснице Гордия, разрублена АЛЕКСАНДРОМ ВЕЛИКИМ (3).

**Колесо.** Атрибут госпожи ФОРТУНЫ, указывающий на ее нестабильность, и персонифицированного Непостоянства, которое изображалось в противовес ХРАБРОСТИ [в значении стойкости]. Наказание ИКСИОНА — быть привязанным к огненному колесу. Колесо, возможно, двойное и имеющее глаза на своем ободе — из видения ИЕЗЕКИИЛЯ (1:1—28) — составляет часть образности ангелов или трона Бога. Колесо, обычно сломанное и снабженное шипами, — атрибут ЕКАТЕРИНЫ АЛЕКСАНДРИЙСКОЙ; колесо со свечами, установленными на его ободе, — ДОНАТИАНА.

**Колодец.** Место встречи в библейских сюжетах. РЕВЕККА поит верблюдов у колодца, тем временем Елиезер предлагает ей драгоценности. ИАКОВ (3) встречает Рахиль у колодца, куда она пришла напоить овец Лавана. Ров, в который братья бросили ИОСИФА (1), может изображаться в виде колодца; неподалеку находятся измаильтяне и их верблюды. МОИСЕЙ (4) у колодца поит овец дочерей Иофора или прогоняет явившихся пастухов. Христос у колодца встречает САМАРИТЯНКУ. См. также АВРААМ.

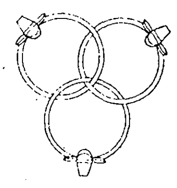
**Колокол.** Атрибут Антония Великого, иногда прикрепленный к костылю или к посоху; персонифицированной музыки (одного из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ), которая ударяет молоточком по набору колоколов, как это делает ДАВИД в миниатюрах средневековых псалтирей. Колокольчики обрамляют священническую ризу ААРОНА. Колокольчик привязан к веревке, на которой отшельнику поднимается хлеб (БЕНЕДИКТ).

**Колумбина**, буквально «как голубь» — цветок рода аквилегия (голубка), названный так из-за его формы, напоминающей летящих голубей. Потому этот цветок является символом Св. Духа. Обычно у него семь лепестков, символизирующих Семь даров Св. Духа (см. ГОЛУБЬ). Цветок колумбины не использовался в качестве христианского символа после XVI века.

**Колчан.** Его носят те, чьим атрибутом является ЛУК, и, как правило, ОХОТНИК.

**Кольцо.** Символ власти, происходит от использования кольца-печатки, что было известно еще в античной Греции; также символ вверяемой власти, поскольку такое кольцо могло быть передано другому лицу (см. ИОСИФ, 3). Кольцо символизирует союз, как это имеет место в обряде бракосочетания.

Кольцо является также одним из знаков церковного отличия. В последнем случае может рассматриваться и как символ власти, и как символ союза. «Кольцо рыбака», которое носит папа Римский, украшено резным образом Св. Петра в лодке, тянущего сеть. Кардиналы и священники менее высокого ранга носят кольца, соответствующие их сану. Три соединенных вместе кольца являются символом Троицы. Обе Екатерины — ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРИЙСКАЯ и ЕКАТЕРИНА СИЕНСКАЯ — изображаются в роли «Христовых невест»: мистическое обручение с божественностью, когда Христос — либо взрослый, либо — чаще — младенец, сидящий на коленях Девы Марии, — надевает кольцо на палец святой. ФРАНЦИСК АССИЗСКИЙ изображается обручающимся посредством кольца с Госпожой Бедностью. По поводу обручения Девы Марии и Иосифа (присутствуют другие претенденты на ее руку, держащие свои жезлы), см. ОБРУЧЕНИЕ ДЕВЫ МАРИИ. Дож Венеции получает кольцо от рыбака (МАРК, 2). Три соединенных вместе кольца, каждое из которых украшено драгоценным камнем (алмазом), были эмблемой (*impresa*) Козимо Старшего Медичи (1389—1464); алмазное кольцо в когтях сокола с девизом «Semper» [лат. — «Всегда»] было эмблемой (*impresa*) его сына Пьеро (1414—1469). Три ПЕРА Лоренцо Медичи Великолепного (1448—1492) могут быть продеты сквозь кольцо. Две последние эмблемы использовались папами из рода Медичи — Львом X и Климентом VII. «Шары» Медичи, которые появляются на гербовом щите династии Медичи, изображаются в виде плоских медальонов, обычно числом шесть или семь, но иногда их бывает даже одиннадцать. Их можно видеть, например, на фризах дворцов Медичи. Волшебное кольцо, см. АНДЖЕЛИКА (2).



*Кольца Медичи*

**Компас, или «делитель»** — инструмент для измерения длины. Атрибут большого числа абстрактных персонификаций: Астрономии (одной из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ); Урании — МУЗЫ астрономии (коронована звездами, держит сердце); Геометрии (еще одного из свободных искусств) и Евклида (в изображениях его как исторической фигуры); СПРАВЕДЛИВОСТИ (с весами и мечом); Зрелости (одного из ВОЗРАСТОВ ЧЕЛОВЕКА); Меланхолии (книга, череп, другие, помимо компаса, геометрические инструменты) — одного из ЧЕТЫРЕХ

ТЕМПЕРАМЕНТОВ; БЛАГОРАЗУМИЯ (змея, зеркало). Измерительный циркуль, когда его держит персонаж на портрете, идентифицирует модель как архитектора или навигатора. В ренессансных и барочных сюжетах он может указывать на художника (ввиду его опытности в геометрии и перспективе). См. также СОТВОРЕНИЕ МИРА.

**Константин Великий** (ок. 280—337). Римский император, сын ЕЛЕНЫ. Он получил верховную власть в 312 году после победы над императором Максенцием в битве у Мульвийского моста на реке Тибр — событие, традиционно считающееся поворотным пунктом в утверждении христианства в Римской империи. Согласно «Жизни Константина» (1:27—32) Евсевия, накануне битвы Константин во сне увидел в небе крест и услышал голос, произнесший: «In hoc signo vinces» [лат. — «Сим побеждай»]. С тех пор, как считается, он заменил орла на штандартах римских легионов на крест. На монетах периода его правления изображается ХР-МОНОГРАММА. (О крещении Константина см. СИЛЬВЕСТР.) Константин одет как римский император или легионер. На нем КОРОНА, и он держит СКИПЕТР или, чаще, *labarum* (штандарт). Когда мы видим его стоящим, он предстает в сопровождении своей матери ЕЛЕНЫ или КАРЛА ВЕЛИКОГО (первого императора Священной Римской империи). В византийских мозаиках он показывает Христу макет Константинополя.

1. *Сон Константина.* Он лежит спящий в своем шатре, охраняемый воинами. Это происходит накануне его битвы с Максенцием. Ангел, предсказавший ему победу, спускается сверху.

2. *Битва у Мульвийского моста* или *Saxa Rubra* [Красные камни]. На высоко поднятых римских штандартах изображения креста и ХР-монограммы. Константин на белом коне с копьем наизготове противостоит Максенцию, который тоже на коне, но отворачивается, будто стремясь бежать от крестного знамения. Кругом множество воинов — одни убиты, другие умирают; побежденные, как иногда изображается, падают в реку.

3. *Дарственная Константина.* Считалось, что одним из актов Константина как императора было преподнесение в дар папе Сильвестру (с правом наследования) территорий Центральной Италии и гарантирование ему главенства над другими епископами. Дарственная, по которой эта передача якобы осуществилась, оказалась, как доказал ученый-гуманист XV века Лорен-

цо Валла, подложной. Сильвестр изображается на троне в папском облачении; он получает в дар от императора, преклонившего перед ним колени, римские земли.

**Конфирмация,** одно из СЕМИ ТАИНСТВ.

**Конь**, см. ЛОШАДЬ.

**Конькобежцы** на замерзшей реке: аллегория зимы (одного из ЧЕТЫРЕХ ВРЕМЕН ГОДА).

**Копье.** Атрибут ВОИНА и ОХОТНИКА. Его можно видеть в руке МИНЕРВЫ, ХРАБРОСТИ и ПОСТОЯНСТВА. Последняя стоит, прислонившись к колонне. Ее привязывает аллегорическая фигура Бронзового века (одного из ВЕКОВ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА). Дротик с горящим наконечником, вонзенный в грудь святой, идентифицирует мученицу как ТЕРЕЗУ. Копье было инструментом мученичества ФОМЫ, апостола, который иногда изображается пронзенным копьем и, умирая, обнимающим крест. Охотничьим оружием обычно является более тонкое копье (дротик), сделанное для метания, — атрибут богини ДИАНЫ и — в портретной живописи — модели, носящей ее имя. Диана де Пуатье (1499—1599), влиятельная возлюбленная Генриха II, короля Франции, изображалась в одеянии и с атрибутами этой богини. Для своей эмблемы (*impresa*) она выбрала дротик, обвитый лентой с начертанным на ней девизом: «Consequitur quodcunque petit» [лат. — «Что бы он ни преследовал, он это настигнет»].

См. также ПИКА.

**Корабль.** Ранние христианские отцы Церкви и апологеты уподобляли Церковь кораблю, в котором верующий находил безопасность и обретал спасение. Ковчег НОЯ был подходящим символом ее защиты, подобно судну, везущему учеников («Navicella», как оно иногда называется) в сюжете ХРИСТОС, ИДУЩИЙ ПО ВОЛНАМ. Тертуллиан (ок. 160—230) сравнивал само место богослужения с кораблем, отсюда слово «неф» — от лат. *navis*, что значит «корабль». Впервые он появился в раннехристианской живописи римских катакомб и на различных предметах, таких, как печати и светильники того периода. Мачта обычно имеет форму креста и может быть увенчана голубем. Иногда корабль может покоиться на спине рыбы — этого раннего символа Христа. Корабль является атрибутом ПЕТРА (апостола); УРСУЛЫ; НАДЕЖДЫ (одной из теологических добродетелей, у которой он помещается на голове). Он может находиться в руках епископа — ЭРАЗМА; ФОРТУНЫ, нога которой стоит на земном глобусе, и весталки КЛАВДИИ

— последняя может тянуть корабль, привязанный к ее поясу. Сцены с кораблем в гавани: воин на носу корабля, держащий оливковую ветвь, встречаемый воинами на берегу, — ЭНЕЙ (9); воин выгружающийся, принимаемый царем, — ЯСОН; вдова, сходящая на берег, держащая погребальную урну, — АГРИППИНА В БРУНДИЗИИ; девушки на борту, возможно зверски убиваемые воинами, — УРСУЛА; разгружаемые с корабля мешки, за работой наблюдает епископ — НИКОЛАЙ МИРЛИКИЙСКИЙ (3); похищаемая на корабль молодая женщина — ЕЛЕНА ТРОЯНСКАЯ. Сцены шторма и кораблекрушения: напрягающие все силы гребцы, среди них спокойно сидит Христос — БУРЯ НА МОРЕ ГАЛИЛЕЙСКОМ; демоны, покидающие корабль, изгоняемые тремя святыми, находящимися в соседней лодке, — МАРК (2); несколько кораблей тонут, морской бог потрясает своим трезубцем, чтобы успокоить волны, — НЕПТУН (2); Юпитер мечет громы и молнии в швыряемый штормом корабль — УЛИСС (3). Человек за бортом, заглатываемый монстром, — ИОНА; моряки за бортом, спасающиеся от диких зверей и превращающиеся в дельфинов, — БАХУС (3). Мужская фигура, привязанная к мачте, — УЛИСС (2). Корабль, ведомый ангелом — МАРИЯ МАГДАЛИНА (4). Морское сражение, Лепанто, — ДЕВА МАРИЯ (15). Горящий корабль, подожженный нимфами, — ТЕЛЕМАХ. Гондола венецианского дожа — ОБРУЧЕНИЕ С МОРЕМ. См. также ЛОДКА; КОРАБЛЬ ДУРАКОВ.

**Корабль дураков.** Пространная аллегорическая поэма «Das Narrenschiff» (1494) немецкого ученого и писателя-сатирика Себастиана Бранта повествует о корабле, полном дураков, который держит путь в «дурацкий рай» — Наррагонию. Тема аллегорического путешествия на корабле была известна в дидактической литературе начиная с XIV века. Поэма Бранта — это средство сатирического комментария на тогдашнюю глупость, распущенность и самые разные пороки: пьянство, разврат, продажность законников и церковников, злонамеренность лекарей-шарлатанов и так далее. Первое издание было иллюстрировано множеством гравюр, многие из которых приписывались (без должных оснований) Дюреру. Они были использованы вторично в более поздних изданиях и копировались в иностранных переводах поэмы. Персонажи носят шутовские колпаки с колокольчиками и изображены во многих ситуациях — не обязательно всегда на борту корабля. В «Похвале Глупости» («Encominum Mo-

riae») (1509) Эразма Роттердамского с гравюрами Гольбейна имеется несколько общих с Брантом тем. Картина «Корабль дураков» Босха (Лувр) изображает пьяную компанию на борту корабля, включающую сюда поющих монахиню и монаха, первая играет на лютне.

**Коралл.** Согласно Овидию («Мет.», 4:740), коралл считался своего рода окаменелыми водорослями, образовавшимися в тот момент, когда Персей отрубил голову Медузы, спасая от этого морского чудовища Андромеду (см. ПЕРСЕЙ, 1, 2). Средиземноморский красный коралл, используемый для украшений, римлянами эпохи средневековья считался имевшим целительные свойства и силу противодействовать «дурному глазу». Часто его вешали на шею ребенку в качестве талисмана. С таким своим значением он изображается (обычно в виде нитки бус) на картинах Девы Марии с Младенцем. Коралловое ожерелье является атрибутом персонифицированной Африки (одной из ЧЕТЫРЕХ ЧАСТЕЙ СВЕТА).

**Корей, Наказание К.**, см. ААРОН (1).

**Корень Иессея**, см. ИЕССЕЙ, ДЕРЕВО И.

**Корзина**, с розами и, возможно, яблоками — атрибут ДОРОТЕИ; с цветами — НАДЕЖДЫ. Младенец в корзине наподобие люльки — МОИСЕЙ (1); аналогичной формы, из которой выползает змея — ЭРИХТОНИЙ. Корзины с хлебами (при них Иисус с учениками) — НАСЫЩЕНИЕ ПЯТИ ТЫСЯЧ. Израильтяне в пустыне собирают манну в корзины — МОИСЕЙ (8). Женщина-воительница среди плетельщиков корзин — ЭРМИНИЯ И ПАСТУХИ; мужчина в корзине, поднимаемый на веревке, — ПАВЕЛ, апостол (10); также ВЕРГИЛИЙ, ПОЛОЖЕНИЕ В.; три девушки, на их головах корзины — МЕРКУРИЙ (2). См. также ФРУКТЫ.

**Кориолан** («Волумния с сыновьями перед Кориоланом») (Ливий, 2:40; Плутарх, 11:34—36). Римский полководец, изгнанный из Рима в 491 г. до н. э.; он присоединился к вольскам, соседнему народу, против которого сам ранее воевал. Взяв командование над их войсками в свои руки, он вернулся в Рим, чтобы штурмом захватить свой родной город. Навстречу ему вышли его жена с двумя малолетними детьми и его мать. Они убедили его отказаться от взятия города. По возвращении к вольскам он был приговорен к смерти как предатель. (Обращаем внимание: Ливий жену и мать Кориолана называет соответственно Волумнией и Ветурией, а Плутарх — Вергилией и Волумнией; Шекспир в этом сюжете следует Плутарху,

тогда как в названиях картин обычно придерживаются версии Ливия.) В качестве морального примера силы семейных уз тема эта была популярна в итальянской живописи Ренессанса, где ее находили уместной для украшения сундуков со свадебным приданым (cassone) и для других предметов. Она также известна в барочном искусстве Италии и Северной Европы. Кориолан в доспехах и в окружении своих воинов стоит перед склонившейся на колени его женой Волумнией, явившейся к нему в сопровождении детей и, возможно, других женщин, среди которых может присутствовать его мать.

**Кориска и сатир.** Эпизод в пасторальной пьесе «Верный пастух» (2:6) (1589) итальянского поэта Гварини. Нимфа Кориска поймана сатиром, обвинившим ее в неверности. Хотя он крепко схватил ее за волосы, ей удалось ускользнуть: «Твои взгляды и речь фальшивы, / Почему же не быть фальшивыми твоим волосам?» (Р. Фэншау, 1647). Эту тему можно найти в итальянской живописи барокко. Нимфа ускользает из рук сатира, оставляя в них свой парик.

**Корнелия.** Дочь римского полководца Сципиона Африканского Старшего и жена Тиберия Семпрония Гракха. Два ее сына — Тиберий и Гай, известные как Гракхи, также занимали важные общественные посты. О Корнелии говорили (Валерий Максим, 4:4), что она была знаменита своими добродетелями и способностями. Однажды ее посетила одна знатная римлянка, кичившаяся своим богатством. Когда она попросила Корнелию показать ей свои драгоценности, та указала на двух своих сыновей, сказав: «Вот мои сокровища». Этот сюжет встречается в живописи итальянского барокко. Изображаются две женщины, обе богато одетые. Перед одной из них на столе разложены ее ювелирные украшения, неподалеку от другой стоят два ее сына, на которых она может указывать.

**Корнилий,** сотник, крещенный ПЕТРОМ, апостолом (10).

**Корова.** Белая телка около Юпитера (у которого орел), подъезжающая на колеснице Юнона — см. ИО. Такая же корова, ощипывающая листья, в то время как пастух спит под звуки дудочки Меркурия, — МЕРКУРИЙ (1). Деревянная, полая внутри корова, изготавливаемая плотником, или женщина, забирающаяся в нее, — ПАСИФАЯ. Корову ведет КАДМ к месту, где будут основаны Фивы.

**Корона** (венок, венец). Эмблема верховной власти — божественной и земной, а также христианского мученика; награда за достижения в искусствах и победу в любви.

*Корона, вручаемая, но еще не на голове.* Христос, коронующий Деву Марию, — КОРОНОВАНИЕ ДЕВЫ МАРИИ; женщина, коронуемая воином, — АЛЕКСАНДР ВЕЛИКИЙ (8); юноша, коронуемый девушкой (или наоборот), пасторальная обстановка — МИРТИЛЛО, КОРОНОВАНИЕ М.; лавровый венок, жалуемый богиней, — ПОБЕДА. Корона, вручаемая женщине коленопреклоненным царем — СЕМИРАМИДА; одна золотая, другая из терновника, предлагаемые Христом стоящей перед ним на коленях женщине, — ЕКАТЕРИНА СИЕНСКАЯ; корона, которую держит в руке женская аллегорическая фигура — МУЗА Мельпомена; то же самое — лавровый венок — МУЗА Каллиопа; корона, падающая с головы женской аллегорической фигуры с завязанными глазами — персонифицированная Синагога (РАСПЯТИЕ ХРИСТА, 12); корона вместе со скипетром, лежащие у ног епископа, — ЛЮДОВИК ТУЛУЗСКИЙ; корона вместе с воинскими доспехами у ног бенедиктинского монаха — ГИЙОМ Аквитанский; корона у ног отшельника одичавшего вида — ОНУФРИЙ; у ног монахини — БРИГИТТА ШВЕДСКАЯ; попираемая младенцем — МОИСЕЙ (2); женская фигура с ангелом — персонифицируемое СМИРЕНИЕ. НАДЕЖДА тянется, чтобы ухватить корону. См. также НАТЮРМОРТ.

*Корона, возлагаемая на голову.* КАРЛ ВЕЛИКИЙ; КОНСТАНТИН ВЕЛИКИЙ; КУНИГУНДА, держащая раскаленный сошник; ДАВИД; персонифицированная Европа (одна из ЧЕТЫРЕХ ЧАСТЕЙ СВЕТА); ЕЛЕНА, держащая инструменты Страстей; Генрих II (КУНИГУНДА); Ирод (ИОАНН КРЕСТИТЕЛЬ, 6, 7, 9); персонифицированное НЕВЕЖЕСТВО (толстая женская фигура с завязанными глазами); ИУСТИНА ПАДУАНСКАЯ (меч, пронзающий грудь); МИДАС; Оттон III (СУД ОТТОНА); ПЛУТОН; УРСУЛА (со стрелой, носящая горностаевую мантию). Тройная корона является атрибутом ЕЛИЗАВЕТЫ ВЕНГЕРСКОЙ (францисканская монахиня). Коронованная аллегорическая женская фигура, держащая чашу, олицетворяет Церковь (РАСПЯТИЕ ХРИСТА, 12). Корона, являющаяся атрибутом ФИЛОСОФИИ (со скипетром и книгами), может быть украшена тремя головами. Двадцать четыре коронованных старца сидят на своих тронах по обе стороны от Христа, восседающего на троне (АПОКАЛИПСИС, 3; СТРАШНЫЙ СУД, 1).

*Терновый венец.* Надет на Христа: КОРОНОВАНИЕ ТЕРНОВЫМ ВЕНЦОМ; ECCE HOMO [лат. — «Се, Человек!»]; ПУТЬ

НА ГОЛГОФУ; ПОДНЯТИЕ КРЕСТА; РАСПЯТИЕ ХРИСТА (1). Атрибут святых: ИОСИФА АРИМАФЕЙСКОГО; ЛЮДОВИКА IX; МАРИИ МАГДАЛИНЫ; и Дельфийской СИВИЛЛЫ.

*Лавровый венок.* Награда победителя на ифийском празднике, устроенном в Дельфах в честь Аполлона; в Риме — носимый победителем во время триумфальной процессии и императорами. Отсюда могут быть украшены лавровым венком (в искусстве) — АПОЛЛОН; ГОМЕР (старый, слепой, возможно, со скрипкой); ДАНТЕ И ВЕРГИЛИЙ; АРИОН (плывущий на дельфине); персонифицированный поэт (ГЕРКУЛЕС, 21); МУЗЫ Каллиопа (эпической поэзии) и Клио (истории); персонификации СЛАВЫ (с трубой) и ПРАВДЫ (обнаженная). Лавровый венок могут носить римские императоры и правители провинций (ПАВЕЛ, апостол, 5; а также в других местах и сценах СУДА).

*Другие венки. Цветы*: ФЛОРА, МУЗА Терпсихора (танец и песня); персонификации Азии (одной из ЧЕТЫРЕХ ЧАСТЕЙ СВЕТА) и Золотого века (одного из ВЕКОВ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА). *Розы:* ДОРОТЕЯ. *Колосья зерен:* ЦЕРЕРА. *Тростники или камыши:* речные боги (см. УРНА). *Оливковая ветвь:* АГНЕССА; МИР. *Виноград:* БАХУС; ЧРЕВОУГОДИЕ. *Перья:* Америка (одна из ЧЕТЫРЕХ ЧАСТЕЙ СВЕТА). Корона, увенчанная башенками, траурная: СИВИЛЛА; Земля (один из ЧЕТЫРЕХ ЭЛЕМЕНТОВ; ГОРОДА, персонифицированные.

См. также ТИАРА.

**Коронида,** дочь Коронея, см. НЕПТУН (5).

**Коронида,** дочь Флегия, см. АПОЛЛОН (10).

**Коронование Девы Марии.** Этот сюжет образует либо заключительную и кульминационную сцену в повествовательном цикле жизни Девы Марии, когда он следует за СМЕРТЬЮ ДЕВЫ МАРИИ и принятием ее на небо (УСПЕНИЕМ), или — чаще — дает ее изображение в виде молитвенного образа — персонификации самой Церкви. Этот последний тип изображения коронования Девы Марии родился в лоне готического искусства XIII века, и его можно видеть чаще всего в скульптурном убранстве порталов французских соборов. Позже он встречается в картинах, созданных специально для алтарей церквей, посвященных Деве Марии или принадлежащих монашеским орденам, пользующимся ее покровительством. Его наиболее распространенная форма демонстрирует Деву Марию, сидящую рядом с Христом, который надевает на ее голову корону. Другой вариант: Дева Мария стоит перед Христом на коленях.

Или она получает корону от Бога-Отца (обычный тип изображения в итальянской живописи XV века) либо от Троицы. В последнем случае Христос, Бог-Отец и голубь (символ Св. Духа) — все они присутствуют, а корону на ее голову, как правило, надевает Христос. Он может держать одну руку на книге, на которой написано: «Veni, electa mea, et in thronum meum» [лат. — «Приди, избранница моя, и я посажу тебя на свой трон»]. Дева Мария обычно богато одета — в соответствии с ее ролью Царицы Небесной [*Regina Coeli*]. Центральная группа часто окружена хором ангелов, возможно, с музыкальными инструментами. Может присутствовать много фигур: патриархи, отцы Церкви, великомученики и другие святые христианского мира. Последние, особенно когда они в сопровождении коленопреклоненных донаторов, имеют ту же функцию, что и в сюжетах «Sacra Conversazione» [«Святое собеседование»] с Девой Марией и Младенцем. (См. ДЕВА МАРИЯ, 14; ВСЕ СВЯТЫЕ (картина). В искусстве Контрреформации эта тема имеет тенденцию заменяться сюжетом НЕПОРОЧНОГО ЗАЧАТИЯ. В качестве повествовательного сюжета она часто является в сопровождении сцен апостолов, собравшихся вместе, стоящих вокруг пустого гроба Девы Марии.

**Коронование терновым венцом** (Мф., 27:27—31; Мк., 15:16—20; Ин., 19:2—3). Одна из последних сцен, составляющих цикл эпизодов СУДА НАД ХРИСТОМ, являющаяся прелюдией к ECCE HOMO, после чего Христос был уведен на распятие. Согласно Марку, «воины отвели Его внутрь двора, то есть в преторию, и собрали весь полк; / И одели Его в багряницу, и, сплети терновый венец, возложили на Него; / И начали приветствовать Его: радуйся, Царь Иудейский! И били Его по голове тростью, и плевали на Него и, становясь на колени, кланялись Ему». Этот сюжет имеет некоторое сходство с более ранним — ПОРУГАНИЕ ХРИСТА перед Каиафой, и художники порой соединяют элементы обоих. Предшествующая сцена может изображать Христа с завязанными глазами и со связанными руками, но иногда она также показывает самодельный скипетр у него в руке, что в действительности фигурировало только в сцене «Коронование». Христос обычно на троне, установленном на подиуме, у него на голове терновый венец, одет он в багряницу и держит тростниковый скипетр. Воины со сжатыми кулаками готовы ударить его или опускаются перед ним на колени в издевательском почтении. Согласно широко распространенным правилам, господствовавшим в

итальянской живописи XV—XVI веков, изображались двое солдат, каждый держит трость или палку, с помощью которых они насаживают терновый венец на голову Христу, и эти их инструменты в этот момент образуют фигуру креста. Эта распространенная схема происходит от той манеры, в которой данный эпизод представал в средневековой религиозной драме. Что касается самого венца, то южные художники тяготели (с большим самоограничением) к изображению терновника с небольшими шипами, что резко контрастировало с манерой немецких и нидерландских мастеров изображать колючки огромных размеров. Подобный терновый венец с фантастическими по размерам шипами может держать воин в кольчужной латной рукавице. Или же венец впивается в лоб Христа, источая капли крови. На формирование этого образа могли оказать влияние труды христианского мистика XIV века Бригитты Шведской, «Откровения» которой повествуют о страданиях Христа с большой экспрессией и подробностями. Эта тема широко распространяется в христианском искусстве с XIV века вместе с культом тернового венца как святой реликвии, рождение которого датируется тем же временем (см. ЛЮДОВИК IX).

**Коршун**. Один или два коршуна, клюющие печень человека, — ТИТИЙ.

**Коса** (или серп). Атрибут Сатурна, римского бога земледелия, и древнегреческого бога Крона, с которым Сатурн стал отождествляться. Крон кастрировал престарелого Урана серпом (см. САТУРН, 1). Именно от Крона ОТЕЦ-ВРЕМЯ получил свою косу, которая, подобно ножницам Атропос, укорачивает жизнь. У нее то же значение, когда она в руках у СМЕРТИ. В качестве орудия труда земледельца она является атрибутом персонифицированного Лета (одного из ЧЕТЫРЕХ ВРЕМЕН ГОДА) и иногда ЦЕРЕРЫ. Христос, восседающий на троне, и его ангелы держат серпы в сцене из АПОКАЛИПСИСА (19). Твердый, как алмаз, серп ПЕРСЕЯ был дарован ему Меркурием, чтобы отсечь им голову Медузы.

**Косма и Дамиан.** Ранние христианские святые мученики, о которых известно мало, например, то, что они встретили свою смерть в Цирхе, на севере Сирии. Согласно их житию, они были братьями-близнецами, занимались врачеванием, оказывая помощь бесплатно. Они умерли за веру свою в эпоху гонений на христиан при императоре Диоклетиане. Они были святыми покровителями семьи Медичи в ренессансной Фло-

ренции и потому встречаются во флорентийской живописи, преимущественно XV века. Их главное предназначение было защищать от болезней, особенно от чумы. Таким образом они наиболее часто предстают на картинах, исполненных по обету, в знак благодарения; они стоят перед Девой Марией. Они могут изображаться вместе с РОХОМ и СЕБАСТЬЯНОМ, которых подобным же образом призывали против болезней. Их одеяние — длинная мантия, какую носили врачи эпохи Возрождения, обычно темно-красная, отороченная мехом. Круглая шляпа также красного цвета. У каждого из них коробочка с мазями, ЛАНЦЕТ или другой хирургический инструмент, а иногда ПЕСТИК И СТУПКА. Повествовательные сцены с ними редки. Они изображаются врачующими или подвергаемыми мучениям. Как-то раз одному больному они ампутировали ногу и взамен прирастили ногу мавра. Излечившийся обнаруживает, что теперь у него ноги разного цвета (Фра Анжелико, Музей Сан-Марко, Флоренция). Будучи брошенными в море распятыми и с привязанными к телам камнями, Косма и Дамиан тем не менее остались живы. Они были брошены в огонь, но, подобно АГНЕССЕ, остались невредимы. В конце концов они были обезглавлены.

**Костер.** Смерть на погребальном костре — ДИДОНА; ГЕРКУЛЕС (25); Патрокл (ТРОЯНСКАЯ ВОЙНА, 4).

**Кости.** Поле, усыпанное высохшими костями, вновь покрывающимися плотью, — ИЕЗЕКИИЛЬ. Сожжение костей — см. ИОАНН КРЕСТИТЕЛЬ (10). Кости, разбросанные повсюду, — ЭДИП И СФИНКС. Кости жертв сирен — УЛИСС (2). Челюсти осла — КАИН И АВЕЛЬ (2); САМСОН (3).

**Костыль.** Признак преклонного возраста; или калеки; или эмблема тех, кто печется о таких людях. В христианском искусстве он является атрибутом АНТОНИЯ ВЕЛИКОГО (иногда на его костыле висит колокольчик); ИОАННА ГУАЛЬБЕРТО; РОМУАЛЬДА. Об излечении увечного см. РАССЛАБЛЕННЫЙ, ИСЦЕЛЕНИЕ Р.; ПАВЕЛ, апостол (6); ПЕТР, апостол (5 и 7). НИЩИЙ обычно изображается с костылями. Старик, отбрасывающий свои костыли, вступая в фонтан Любви, см. ЛЮБОВЬ. Костыль является атрибутом САТУРНА и ОТЦА-ВРЕМЕНИ. ВУЛКАН, хромой кузнец богов, пользуется костылем.

**Котел.** Большое число святых подвергалось погружению в котел с кипящим маслом (при этом они оставались в живых): АНСАН; ЦЕЦИЛИЯ; ГЕОРГИЙ; ИОАНН ЕВАНГЕЛИСТ (1). Колдунья у дымящегося котла — МЕДЕЯ.

**Кошелек.** Атрибут МЕРКУРИЯ как бога коммерции; ИУДЫ ИСКАРИОТА и СКУПОСТИ и персонифицированной Меланхолии (см. ЧЕТЫРЕ ТЕМПЕРАМЕНТА). В НАТЮРМОРТЕ он символизирует суетность земных богатств и является атрибутом персонифицированной СУЕТЫ. Кошелек имеется у МАТФЕЯ (сборщика подати) и ЛАВРЕНТИЯ (диакона). Он атрибут епископа ФОМЫ ВИЛЛАНОВСКОГО; три кошелька — атрибут епископа НИКОЛАЯ МИРЛИКИЙСКОГО. См. также АЛХИМИК; СУМА.

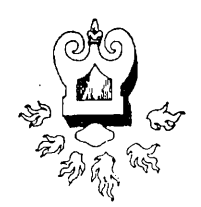
**Краб.** Рак, четвертый знак Зодиака, ассоциируется с июнем, одним из ДВЕНАДЦАТИ МЕСЯЦЕВ. Краб кусает ногу ГЕРКУЛЕСА (2), когда тот сражается с лернейской гидрой.

**Красное море, Переход через К.М.,** см. МОИСЕЙ (7).

**Красные камни, Битва при К.К.**, см. КОНСТАНТИН ВЕЛИКИЙ (2).

**Крез и Солон** (Геродот, 1:29—33; Плутарх, 5:27). Креза, царя Лидии, богатство которого вошло в поговорку, посетил Солон, афинский мудрец. Слова Солона о том, что скромный человек, когда он благословлен доброй фортуной, счастливее Креза со всеми его богатствами, услышанные Крезом, огорчили его (Солон проиллюстрировал свои доводы историей о КЛЕОБИСЕ И БИТОНЕ). Позднее персидский царь Кир напал на Лидию и собирался уже казнить Креза (он соорудил для него погребальный костер). Тогда тот вспомнил мудрость Солона и трижды призвал его имя. Это настолько возбудило любопытство Кира, что он сохранил жизнь своей жертве. Сцена представляет собой комнату во дворце Креза. Царь в царских одеждах и восточном тюрбане скипетром указывает на груду золотых сосудов и другие богатства. Солон, седобородый и по контрасту с царем в простой одежде, стоит рядом с ним. На заднем плане может изображаться продолжение истории: Крез на погребальном костре. Эта тема встречается в барочной живописи как аллегория тщеты земных богатств (Ф. Франкен II: Лувр, художественно-исторический музей, Вена, и в других местах).

**Кремень и огниво.** Когда-то использовались для высекания искры, чтобы добывать огонь. Они являются эмблемой (*impresa*) Филиппа Доброго и Карла Смелого, герцогов Бургундских, последний имел также в своей эмблеме два сложенных крест-накрест деревянных полена. Мотив кремня и огнива с высекае-



*Кремень и огниво*

мыми искрами образовал многократным повторением этих элементов нагрудную цепь ордена Золотого Руна, основанного Филиппом Добрым (Рогир ван дер Вейден, Антуан, «Великий Бастард Бургундии», Брюссель, Музей). См. РУНО.

**Крест.** Символ жертвы Христа и — в более общем смысле — христианской религии. После признания христианства Константином Великим и еще более с V века крест стал изображаться на саркофагах, светильниках, шкатулках и других предметах, заменяя ХР-МОНОГРАММУ, до того времени бывшую отличительной эмблемой раннего христианства. В средневековье его употребление еще более расширилось. Он стал символом власти Церкви, использовался рыцарскими орденами, включался в изображения гербов и помещался на знаменах. Общий план церквей повторял его рисунок. Он приобрел несколько форм: хорошо известный латинский крест (согласно Августину, на таком кресте был распят Христос); греческий крест; Андреевский крест (см. АНДРЕЙ); *тау*-крест (по форме похожий на букву Т), известный в Древнем Египте и прочно ассоциирующийся с АНТОНИЕМ ВЕЛИКИМ). Крест имеет много декоративных вариантов этих основных типов, когда он используется в церковном орнаменте (часто в сочетании с надписями и символическими предметами). По традиции считается, что мета, которую делали на дверных косяках накануне еврейской ПАСХИ (МОИСЕЙ,6), была *тау*-крестом. (См. также РАСПЯТИЕ ХРИСТА, 1.) Добавление *titulus* [лат. — «титул», или надпись) над поперечным брусом латинского креста привело к появлению двойного креста, так называемого лорреновским. Этот крест до́лжно было нести перед патриархами (епископами пяти главных престолов средневекового христианского мира). Крест с тремя поперечинами — исключительная принадлежность папы. ГРИГОРИЙ ВЕЛИКИЙ и СИЛЬВЕСТР, хотя они были папами, имеют двойной крест, по которому их можно идентифицировать. Крест (порой с потиром) является атрибутом персонифицированной ВЕРЫ; в таком случае он может лежать на книге (на Библии).

1 2 3 4 5

*(1) Адреевский крест; (2) Латинский крест; (3) Т-крест; (4) Лотарингский крест; (5) Греческий крест*

*Атрибут святых.* Расцветший крест — АНТОНИЯ ПАДУАНСКОГО. Вместе с инструментами Страстей — БЕРНАРДА. С потиром — БОНАВЕНТУРЫ. С лилией — ЕКАТЕРИНЫ

СИЕНСКОЙ. С дароносицей — КЛАРЫ. Со свитком — пророка ИЕРЕМИИ. С пальмовой ветвью великомученицы — МАРГАРИТЫ АНТИОХИЙСКОЙ. С пилой — СИМОНА ЗИЛОТА. Крест, венчающий гранат, — ИОАННА БОЖИЕГО (Хуана де Диос). Крест, предназначенный для несения в процессии, идентифицирует несущего его диакона как ЛАВРЕНТИЯ; с тремя поперечинами или перевернутый наоборот латинский крест — ПЕТРА, апостола. Епископский крест (возможно, *тау*-крест) — принадлежность ФИЛИППА, апостола; сделанный из тростника — ИОАННА КРЕСТИТЕЛЯ. Иногда крест является атрибутом Гелиспонтийской, Фригийской и Кимерийской СИВИЛЛ.

Два горящих жезла, перекрещенные наподобие Андреевского креста, были эмблемой (*impresa*) Пьеро Медичи (1471—1503) (с девизом «In viridi teneras exurit medulas» [лат. — «В юности любовь обжигает до глубины души»]).

*Повествовательные сцены.* Крест несет Христос в сцене ПУТЬ НА ГОЛГОФУ; по дороге в Рим, когда его встретил ПЕТР, апостол (15); в видении ГРИГОРИЯ ВЕЛИКОГО (5). КРЕСТ ГОСПОДЕНЬ держит император Ираклий, когда едет на осле или лошади в Иерусалим; Крест Господень (один из трех крестов) воскрешает умершего (КРЕСТ, ИСТОРИЯ К.Г.). Крест Господень, несомый ангелами, является в видении ЕЛЕНЕ. Фигуру креста образуют две палки, которые держат над головой Христа (КОРОНОВАНИЕ ТЕРНОВЫМ ВЕНЦОМ); два полена, которые держит вдова из Сарепты (ИЛИЯ, 2); две скрещенные руки Иакова, благословляющего своих внуков (ИОСИФ, 5).

Культ Младенца Христа в эпоху Контрреформации выразился в большом количестве сюжетов, изображающих Младенца в отношении к кресту, поскольку это было предвосхищением его смерти. В живописи XVII века он изображается на коленях Девы Марии, тянущимся к кресту, который несут ангелы, или к кресту, который держит Иоанн Креститель. Обычный сюжет этого периода, особенно в Италии, демонстрирует Младенца, спящего на кресте.

**Крест Господень** [Святой Крест], **История К. Г.** Средневековая легенда, существующая во многих вариантах; она прослеживает историю креста Христа от Райского сада до эпохи императора Ираклия, жившего в VII веке.

1. *Ветвь Древа познания добра и зла.* Адам, будучи изгнанным из Рая, взял с собой ветвь Древа познания добра и зла.

Она передавалась от поколения к поколению и в назначенное время стала тем столбом, на который Моисей вознес медного змея, — устоявшийся прообраз Распятия Христа (см. МОИСЕЙ, 12).

2. *Царица Савская поклоняется дереву.* Дерево оказалось в Иерусалиме, где служило мостом через водный поток. Царица Савская во время своего посещения СОЛОМОНА (2) преклонила перед деревом колени и поклонялась ему — что этому надлежит произойти, было предсказано ей в видении. Затем она, вместо того чтобы ступать по дереву, босая перешла ручей вброд.

3. *Купальня Вифезда.* Позднее дерево было обнаружено в купальне Вифезда, воды которой имели чудодейственную силу, и их давали испить больным. Отсюда дерево было взято, чтобы из него был сделан крест Христа. Таким образом эта история являет непрерывную цепь событий, прошедших с момента Грехопадения и до Искупления.

4. *Обретение (*или *открытие) Креста Господня.* Христианство стало официально признанной религией в Римской империи по эдикту Константина Великого в 313 году, и с тех пор мать императора ЕЛЕНА посвятила себя пропаганде христианства, творя благие дела. Она поставила в Святой Земле церкви и, согласно ее житию, обнаружила здесь крест Христа. Некий Иуда, который знал, где крест сокрыт, но отказывавшийся сказать, был брошен Еленой в ров и пребывал там, пока голод не заставил его перестать упрямиться. Были выкопаны три креста, на вид неотличимые один от другого. Человек, труп которого поднесли, чтобы поочередно коснуться им каждого из крестов, чудесным образом воскрес от прикосновения Креста Господнего. Елена обнаружила также три гвоздя.

5. *Воздвижение Святого Креста* («Золотая легенда»: «Возвеличение Креста Господня»). В VII веке часть креста была обнаружена императором Ираклием в ходе его победоносной кампании против Хосрова II, царя Персии, армии которого ранее захватили Ближний Восток и похитили крест. (Другая часть креста находилась в Константинополе.) Легенда повествует о том, как Ираклий, с помпой въезжавший в Иерусалим, был остановлен ангелом, приказавшим ему смирить свою гордыню. Император сорвал с себя царские одежды и сам пешком понес крест в город, или — по другой версии — он въехал с крестом на осле. Иногда он изображается на лошади.

Крест был водружен на алтаре или на холме Голгофы. Изображается также казнь Хосрова Ираклием за отказ того креститься.

Эта легенда в форме повествовательного цикла встречается в раннеренессансных фресках, особенно в Италии во францисканских церквах, возведенных в честь Святого Креста (итал. — *Santa Croce*). Восстановление Креста Господня отмечается католической церковью как праздник Крестовоздвижения. Тема победы Ираклия над Хосровом составляет параллель теме победы Константина над Максенцием.

**Крестный Путь**, см. ОСТАНОВКИ КРЕСТА.

**Крещение.** Обряд посвящения в христианскую Церковь посредством погружения в воду или окропления водой. Исторически оно считалось актом очищения и актом нового рождения — купель была символом непорочной утробы Девы Марии, из которой посвященный рождается вновь. Христианское искусство знает много примеров крещения, помимо крещения Христа: см. (2) ниже. Крещение является первым таинством в цикле СЕМЬ ТАИНСТВ и одним из Богоявлений Христа.

1. *Крещение Христа* (Мф., 3:13—17; Мк., 1:9—11; Лк., 3:21—22; Ин., 1:29—34). Христос был крещен Иоанном Крестителем в реке Иордан во время всеобщего крещения народа. «И крестившись, Иисус тотчас вышел из воды, — и се, отверзлись Ему небеса, и увидел Иоанн Духа Божия, который сходил, как голубь, и ниспускался на Него. И се, глас с небес глаголющий: сей есть Сын Мой возлюбленный, в котором Мое благоволение». Этот сюжет можно найти в христианском искусстве всех эпох, начиная с живописи римских катакомб III века. В ранних изображениях было принято писать Спасителя обнаженным и полностью погруженным в воду, за исключением головы и плеч. Иордан изображался на старый манер в виде речного бога с его традиционной УРНОЙ; порой он держит одежды Христа. Ко времени Ренессанса, как в итальянской, так и в северной живописи, прочно утвердилась другая тенденция: Христос в одной набедренной повязке стоит по щиколотку в реке; Иоанн Креститель на берегу, он льет воду ему на голову (крещение «обливанием»); на противоположном берегу, уравновешивая композицию, изображаются два или три ангела, держащих одежды Христа (они обычно занимают место речного бога). Над головой Христа парит ГОЛУБЬ Святого Духа, еще выше видна фигура БОГА-ОТЦА (голова и плечи или, возможно, одни только руки), посылающего свое

благословение. Эти особенности были общими для очень многих изображений данного сюжета вплоть до второй половины XVI века, хотя при этом существовало значительное разнообразие деталей. Сосудом в руках Св. Иоанна могла быть плоская чашечка или раковина, или же — это характерно для северного искусства — он мог использовать кувшин или просто сложить руки чашечкой. Пейзаж, особенно в нидерландской живописи, изображает реку, текущую вдаль, в глубь северных лесов и полей. Марк повествует о том, как выходили «вся страна Иудейская и иерусалимляне» (1:5), чтобы креститься от Иоанна. Это может изображаться посредством нескольких раздевающихся фигур на заднем плане или — особенно у барочных художников — многолюдными динамичными сценами, в которых фигура Христа лишь одна из многих. Следует обратить внимание на взаимоотношения Христа и Иоанна Крестителя. Иоанн — смиренный, стоит на коленях. Это отражает слова: «Мне надобно креститься от Тебя». С другой стороны, в искусстве Контрреформации коленопреклоненным может предстать Спаситель. Это, вероятно, идет от некоторых христианских мистиков XVI и XVII веков, которые делали акцент на смирении Христа, показывая его принимающим — несмотря на его безгрешность — обряд очищения. Картины на тему Крещения заказывались художникам не только для алтарей баптистериев (крещален) и церквей, посвященных Св. Иоанну, но также донаторами, носившими его христианское имя. Коленопреклоненный донатор — вполне обычная фигура в таких произведениях.

2. *Другие крещения.* Амвросий, крестящий АВГУСТИНА; ВАРФОЛОМЕЙ — новообращенных; БОНИФАЦИЙ — язычников (его нога на поваленном дубе); ИАКОВ СТАРШИЙ — волхва Гермогена; ИОАНН КРЕСТИТЕЛЬ — народ Иудеи в Иордане; ИУСТИНУ ПАДУАНСКУЮ крестит Просдоким (епископ); Анания (сапожника из Александрии) — МАРК; Анания (ученика из Дамаска) — ПАВЕЛ, апостол (2); Корнилия (сотника) и его семью — ПЕТР, апостол (14); Хлодвига (в Реймском кафедральном соборе) — РЕМИГИЙ; императора Константина — СИЛЬВЕСТР (папа); Этерия (жениха УРСУЛЫ) — Кириак (папа); ПАВЛА — Ананий.

**Кристина.** Ранняя христианская великомученица, рассказ о жизни которой является полностью легендарным, не основанным на исторических фактах. Дочь римского патриция, она приняла христианство. Она взяла золотых и серебряных идолов,

принадлежавших ее отцу, разбила их и раздала бедным. Отец наказал ее за это плетьми и заточил в тюрьму, где ей явился ангел, чтобы утешить ее. Ее утопили в озере Больсена, привязав ей на шею тяжелый камень. Но она чудесным образом поднялась на поверхность. После нескольких безуспешных попыток покончить с нею ее привязали к колонне и умертвили стрелой из лука палача. Кристина — частый персонаж ренессансной живописи Северной Италии, особенно венецианской, а также мастеров Больсены, города, в котором ей посвящен кафедральный собор. Ее основным атрибутом является ЖЕРНОВ мельничный. Подобно Урсуле, она может держать СТРЕЛУ. Повествовательные сцены изображают различные пытки, которым она подверглась, и ее казнь.

**Критский бык,** см. ГЕРКУЛЕС (7).

**Кровать.** Человек, несущий свою кровать или постельные принадлежности, — РАССЛАБЛЕННЫЙ, ИСЦЕЛЕНИЕ Р. См. также СПАЛЬНЯ; СМЕРТЬ, СЦЕНЫ С.

**Кровь.** Христианский символ жизни и человеческого искупления через пролитие крови Христа (ЛОНГИН; РАСПЯТИЕ ХРИСТА, 10), предсказанное им на ТАЙНОЙ ВЕЧЕРЕ. Красный цвет — символический цвет мученических страданий христиан. Кровь, льющаяся из покрова (савана), пронзенного ножом, — ГРИГОРИЙ ВЕЛИКИЙ (4). Окровавленная туника, подаваемая патриарху, — ИОСИФ, сын Иакова (1).

**Крокодил.** Атрибут святого воина ФЕОДОРА. См. также КАЙМАН.

**Крокус,** см. ФЛОРА (2).

**Кролик.** Во все века олицетворение плодовитости и потому символ РАСПУТСТВА и атрибут ВЕНЕРЫ. Он нередко изображается в сценах с влюбленными парами. У ног Девы Марии он символизирует победу, одержанную целомудрием. Кролик и ЗАЯЦ часто взаимозаменяемы.

**Крон,** см. САТУРН; ОТЕЦ-ВРЕМЯ.

**Кропило** (лат.— *Aspergillum*) — кисть с короткой ручкой, используемая священником в католической церкви, чтобы кропить святой водой тех, кто принимает участие в обряде окропления святой водой. Это название происходит от «Asperges me hyssopo... [лат. — «Окропи меня иссопом, и буду чист»] (Пс. 51:9). В искусстве кропило особенно ассоциируется с изгнанием дьявольских духов. Оно является атрибутом БЕНЕДИКТА, а также МАРФЫ, подчи-

*Кропило*

нившей себе дракона. Его держит епископ, наблюдающий эксгумацию (СТЕФАН, 4). В римских жертвенных ритуалах в качестве кропила использовалась лавровая ветвь («Фасты», 4:728).

**Кротость** (лат. — *Mansuetude*). Малая добродетель в системе религиозной аллегории, изображаемая в виде женщины с АГНЦЕМ, часто встречающаяся в средневековых манускриптах и во французской готической скульптуре, где она может противостоять Злобе, изображаемой в виде хозяина, грубо обращающегося со своим слугой. В искусстве Ренессанса она может сидеть с агнцем на коленях, ее рука, возможно, лежит на его голове.

**Круг,** см. ХРАМ.

**Крупный рогатый скот,** см. ВОЛ.

**Крылья.** Греческие и римские посланцы богов — ПОБЕДА, МЕРКУРИЙ и ИРИДА — были крылаты. Они — потомки очень древних доклассических крылатых фигур. От величественной римской Виктории [Победы] произошел образ АНГЕЛА — христианского посланца Бога, впервые изображенного в мозаиках VI века. Архангелы ГАВРИИЛ, МИХАИЛ и РАФАИЛ вместе с другими чинами — или хорами — изображались с крыльями. (Попутно следует отметить, что авторы Ветхого Завета, и это не раз подтверждается (например, ТОВИЯ), считали ангела неотличимым от человека и, следовательно, по-видимому, бескрылым.) Среди античных крылатых фигур, изображавшихся в эпоху Ренессанса и позднее, были СЛАВА (с трубами), ИСТОРИЯ (пишущая на дощечке), МИР (с шаром), ФОРТУНА (с завязанными глазами и с глобусом), в некотором роде похожая на нее НЕМЕЗИДА и большое число добродетелей и пороков. Поскольку время быстротечно, крылья даны ОТЦУ-ВРЕМЕНИ и УДОБНОМУ СЛУЧАЮ. НОЧЬ, которая летит с двумя младенцами на руках или сидит при свете лампы, крылата; у сидящей Меланхолии (ЧЕТЫРЕ ТЕМПЕРАМЕНТА) также иногда имеются крылья. Фигура, стремящаяся вверх и одна рука которой окрылена, — БЕДНОСТЬ. Крылатые сандалии и шапочка — атрибуты ПЕРСЕЯ, заимствовавшего их у Меркурия. ДЕДАЛ конструирует крылья, с помощью которых он и его сын ИКАР улетают с Крита. Крылаты КУПИДОН и ПУТТО.

**Крыса.** Ее разрушительное воздействие сделало ее, как и мышь, символом разрушения и разложения, потому — проходящего времени. Две крысы — одна черная, другая белая — атрибут

НОЧИ и дня. Крыса является атрибутом ФИНЫ, дом которой кишел ими.

**Куб.** Квадратный блок — символ стабильности, на нем стоит персонифицированная ВЕРА; подобным образом изображается ИСТОРИЯ. Его форма контрастирует с неустойчивым шаром ФОРТУНЫ. См. также УДОБНЫЙ СЛУЧАЙ.

**Кубок,** или чаша. Обычно на ножке и без ручек, часто орнаментирована. *Чаша с ядом:* мудрец в тюремной камере, юноши стенают — смерть СОКРАТА; богато одетая почтенная женщина, держащая или получающая чашу, — СОФОНИБА; женщина подобного же облика с чашей, в которой видно сердце, — ГИСМОНДА; другая, похожая, собирается выпить содержимое чаши (не яд, но растворенный в жидкости прах ее мужа) — АРТЕМИЗИЯ. Разбитая чаша (возможно, лежит на книге) — атрибут БЕНЕДИКТА. Чаша, найденная в мешке с зерном, — ИОСИФ, сын Иакова (4). Перевернутая чаша в НАТЮРМОРТНОЙ живописи символизирует «Vanitas». См. также ЧАША; КЛЕОПАТРА.

**Кувшин,** сосуд для хранения или разливания жидкостей, с одной или двумя ручками, первоначально делавшийся из глины; его дóлжно отличать от ВАЗЫ и большой УРНЫ (см. ВОДОНОС; ЧАШКА). Винный сосуд САТИРА — это часто обычный кувшин, но может быть также классическая *amphora* [греч. — амфора] с ее конусообразным основанием, или широкогорлый *krater* [греч. — кратер]. Кувшин является атрибутом ГЕБЫ, служанки богов; персонифицированной УМЕРЕННОСТИ (фигура, которая переливает воду из кувшина в другой сосуд); святого воина ФЛОРИАНА; в перевернутом виде он является одним из элементов в аллегорическом НАТЮРМОРТЕ. Женщина, поливающая растения из кувшина, — Грамматика (одно из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ). Это один из символических предметов, ассоциирующихся с Девой Марией и Младенцем (ДЕВА МАРИЯ, 13). Перевернутый кувшин около купальни, с наядами, обнимающими юношу, — ГИЛАС; то же самое, но с телом, которое обвивает дракон, — КАДМ (1). Две молодые женщины, одна наливает вино, другая сидит на коленях у старика, — ЛОТ (2). Сцены у КОЛОДЦА обычно включают большие кувшины и другие сосуды. Водолей (знак зодиака), см. ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ.

**Кузнец,** кующий оружие, при этом, возможно, присутствует богиня — ВУЛКАН; подковывающий коня, нога которого сначала была отнята у животного, — ЭЛИГИЙ.

**Кузница.** Кузнец у наковальни, присутствуют Аполлон или богиня — ВУЛКАН. Старик с мехами — АЛХИМИК. См. также ЭЛИГИЙ.

**Кунигунда** (ум. 1033). Христианская святая, жена Генриха II (также канонизированного), короля Германии и императора Священной Римской империи. Обвиненная в супружеской неверности, она, как гласит предание, была осуждена на пытки и прошла — невредимая — по раскаленной жаровне. Она была не единственной императорской женой, подвергшейся подобного рода опасным испытаниям (ср. СУД ОТТОНА). Кунигунда одета в царские одежды и коронована; она идет по жаровне или держит ее в руке. Генрих II (р. 972), наследовавший Оттону в 1002 году, был церковным реформатором и основателем церквей (среди них кафедральный собор в Бамберге, где он и Кунигунда погребены). Он может стоять со своей женой, в руке у которой может быть макет церкви. Они изображаются в немецкой и раннефлорентийской живописи.

**Купальня.** Христос, исцеляющий больного у купальни Вифезда, см. РАССЛАБЛЕННЫЙ, ИСЦЕЛЕНИЕ Р. Юноша, смотрящийся в отражение в купальне, — НАРЦИСС. Фигура в купальне, тянущаяся за веткой, с которой свисают плоды, — ТАНТАЛ. Влюбленные, стоящие в купальне, на которых взирают воины, — РИНАЛЬДО И АРМИДА (3). Водный грот является обычным местом действия сцен с ДИАНОЙ (2) и ее нимфами.

**Купель.** Сосуд для святой воды, стоящий в западном конце церкви или в отдельном баптистерии (крещальне); он появляется в сценах крещения в церкви, таких, как крещение Хлодвига РЕМИГИЕМ. Источник является атрибутом персонифицированной ВЕРЫ. См. также КРЕЩЕНИЕ (2).

**Купидон** (лат. — Амур; греч. — Эрот). Бог любви. Хотя это одна из младших фигур в греческой и римской мифологии, Купидон был широко представлен как в эллинистическом искусстве, так и в эпоху Возрождения и позднее. Его роль в искусстве имеет во многом символическое значение: он изображается на картинах (хотя и не принимая участия в самих сюжетах) порой как указание на то, что данный сюжет — любовная история. Так, во многих примерах, где девушки оказываются соблазненными Юпитером, Купидон витает над влюбленными; или, когда Адонис берет пояс Венеры, Купидон дремлет под дере-

вом, своим присутствием указывая на то, что помыслы Адониса обращены куда-то в другое место. Купидон играет с оружием Марса или вырезает лук из дубины Геркулеса, символизируя тем самым, что любовь способна обезоружить сильного. Часто у него завязаны глаза — и не только потому, что любовь слепа, но как намек на мрак, с которым ассоциируется грех. Купидон наказан теми, кто разочарован его действиями, особенно Дианой и Минервой, олицетворяющими целомудрие. Хотя древние греки связывали с Эротом представления о глубочайших и сильнейших проявлениях человеческой природы, они наделили его малым ростом, и в искусстве он предстает очаровательным крылатым малышом. В эпоху Возрождения он изображался в виде юноши с крыльями; художники барокко часто превращали его в пухленького малыша. Его традиционными атрибутами являются ЛУК, СТРЕЛА и КОЛЧАН. Перевернутый и потухший ФАКЕЛ, который иногда держит сидящий Купидон, означает, что земные наслаждения прошли. В этом смысле Купидон часто фигурирует в христианской надгробной скульптуре. Небесный шар (см. ДЕРЖАВА) символизирует универсальность любви. Колесницу Купидона могут везти, согласно описанию в «Триумфе Любви» Петрарки (см. ТРИУМФ), четыре белые лошади или козлы (хорошо известный символ сексуальности).

1. *Воспитание Купидона.* Согласно самой популярной традиции, Купидон был сыном Венеры. Он изображается сидящим над книгой между своей матерью и учителем МЕРКУРИЕМ. Обучение богов и героев было популярной темой в эпоху Ренессанса, отражающей интерес к возрождению классической учености.

2. *Наказание Купидона.* Купидон часто подвергался наказанию за то зло, которое причиняли его стрелы. Венера изображается отбирающей их у него, или она может держать его лежащим поперек у нее на коленях, в ее поднятой руке розги, которыми она стегает его. Естественно, Купидон был мишенью для нимф Дианы, блюстительницы целомудрия. Пока он спит, они выкрадывают, ломают или сжигают его стрелы или стригут его крылья. Минерва — другая богиня-девственница — изображается шлепающей его, таким же образом поступает и Марс, этот бог войны, которого Купидон, однако, чаще побеждает в соперничестве.

3. *Купидон, ужаленный пчелой* (Феокрит, 19). Эта моральная притча повествует о том, как младенец Купидон был ужален

пчелой в тот момент, когда попытался украсть мед из улея. Он прибежал к матери, которая строго сказала ему, что раны, которые он сам наносит другим, гораздо болезненнее. Он показан стоящим, весь в слезах, рядом с Венерой, в руках у него соты дикого меда. Вокруг него летают пчелы. Эта тема может быть частью сюжета «Золотой век» (см. ВЕКА ЧЕЛОВЕЧЕСТВА).

4. *Эрот и Антерот.* Антерот, брат Эрота, был известен в античности. Венере, осознавшей, что ее юный сын остановился в росте, было сказано, что только брат может помочь беде. Таким образом Эрот заполучил брата — Антерота, который стал символизировать любовь взаимную, то есть такую, которая растет и укрепляется. Эрот и Антерот изображаются вместе, они либо борются, возможно, за обладание пальмовой ветвью, либо мирятся и обнимаются. Их борьба означает, как считалось, не раздор, а силу их чувств друг к другу. Ренессансные гуманисты различали два рода любви — небесную, которая росла вместе с размышлениями о Боге, и земную, то есть обычную, мирскую или сексуальную. Как правило, Эрот и Антерот изображаются как две Венеры-близняшки, или близнецы Купидоны. Борьба Эрота с Антеротом символизировала эти два аспекта любви.

5. *Амур-победитель.* Эта тема родилась из когда-то популярной цитаты из Вергилия: «Omnia vincit Amor» [лат. — «Все побеждает Любовь»] (Экл., 10:69). Изображается это разными способами: (а) Купидон подчиняет себе бога Пана, схватив его за один из рогов. Пан опускается перед ним на одно колено. Поскольку Пан является олицетворением вожделения, Купидон в данном контексте играет более добродетельную роль. Но Пан также персонифицировал универсальную природу (греч. pan — «все», и в таком случае этот сюжет иллюстрирует всеобъятную любовь. (б) Купидон торжествующе стоит среди различных предметов, имеющих символический смысл, — книг, лаврового венка или ветви (ученость и искусства); музыкальных инструментов (любовь); оружия и доспехов (война). (в) Купидон стоит над лежащим без сил воином, которого он победил.

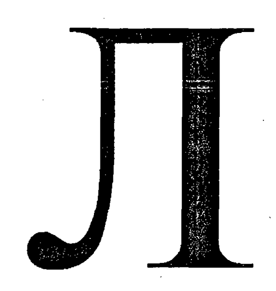
6. *Купидон и Психея.* Не миф, а более поздняя античная сказка, приводимая Луцием Апулеем (II в. н.э.) в «Метаморфозах» или, иначе, «Золотом Осле» (кн. 4—6). Психея была столь красивой девушкой, что возбудила зависть самой Вене-

ры. Купидон, посланный богиней разжечь любовь Психеи к некоему недостойному созданию, сам влюбился в нее. Он привел ее в свой дворец, где посещал ее только с наступлением темноты, запрещая ей самой поднимать на него глаза. Любопытство и страх по отношению к неизвестной внешности своего возлюбленного и уговоры двух ее завистливых сестер побудили Психею взять как-то ночью лампу и посмотреть на него, пока он спал. Но она неосторожно капнула на него горячим маслом, и он проснулся. Разгневанный, Купидон покинул ее, а его дворец исчез. Ища его, Психея скиталась по всей земле, выполняя, казалось бы, невыполнимые задания, поручавшиеся ей Венерой, надеясь тем самым вернуть его. С помощью доброжелательно настроенных муравьев ей удалось рассортировать гору зерна. Из царства мертвых от Розерпины она получила шкатулку, которую, не сдержав своего любопытства, открыла — в ней был заключен подземный сон, и Психея уснула. Церера и Юнона тщетно ходатайствовали за нее перед Венерой. В конце концов Юпитер, тронутый просьбой Купидона, сжалился над Психеей, и она была вознесена на небо Меркурием, вновь соединилась со своим возлюбленным, и они поженились на праздничном пиру. Ренессансные гуманисты трактовали этот сюжет как философскую аллегорию стремления Души (Психея) соединиться с Желанием (Эрот), результатом чего является Наслаждение (их Потомство). Чаще всего изображается один эпизод этой истории: Психея в своем будуаре держит лампу над спящим Купидоном. Но эта история появляется также в виде цикла сцен — иногда довольно многочисленных — в декоративном убранстве ренессансных дворцов. (См. также ДУША.)

**Курий Дентат** (III в. до н. э.). В Древнем Риме тип добродетели, соединивший высокий общественный ранг (он трижды был консулом) со скромным образом жизни. Соседние самниты, с которыми Рим в течение долгого времени находился в состоянии спорадической войны, пытались подкупить Курия Дентата золотом. Согласно Плутарху (18:2), к нему явились самнитские послы и застали его сидящим у очага и варящим репу, но он отослал их прочь, сказав, что более почетно побеждать тех, кто владеет золотом, чем самому им владеть. Впоследствии он нанес самнитам поражение. Он изображается, особенно в итальянской живописи барокко, за приготовлением репы. Послы в воинских одеждах предлагают ему золото и серебро,

которые он решительным жестом отвергает. Иногда Курия Дентата можно ошибочно принять за ФАБРИЦИЯ ЛУСЦИНА (аналогичная тема неподкупности) или за ЦИНЦИННАТА.

**Куст.** Горящий куст — МОИСЕЙ (5). БЕНЕДИКТ и ФРАНЦИСК АССИЗСКИЙ бросают свои тела на терновый куст. Лавровые кусты, вырастающие из рук девушки, — АПОЛЛОН (9).



**Лабарум,** имперское знамя Константина, см. ХР-МОНОГРАММА.

**Лабиринт.** Запутанные ходы в Кноссе, в которых содержался Минотавр — монстр, убитый Тесеем. Лабиринты бывают разных форм. Простой лабиринт образует эмблему *(impresa)* княжеского дома Гонзага в Мантуе — иногда с изображением ГОРЫ в середине и порой окруженный водой. (Палаццо Те династии Гонзага был построен на острове в болотистых в те времена местах около Мантуи.) Лабиринт имеется в декоре дворцов Гонзага, порой с девизом: «Forse che si, forse che no» [итал. — «Возможно — да, возможно — нет»].

*Лабиринт*

**Лавр.** Из различных лавровых деревьев лавр с маленькими листьями — Laurus nobilis — был тем, из которого делалась КОРОНА победителю. Он является атрибутом АПОЛЛОНА. Девушка, из ее рук растут лавровые ветви — Дафна (АПОЛЛОН, 9). Лавровая роща растет на вершине ПАРНАСА, обиталища муз. В портретной живописи лавровый куст или ветвь указывает на то, что модель является литературной или художественной фигурой. Лавровый куст был эмблемой (*impresa*) Лоренцо Медичи (1448—1492), с девизом «Ita ut virtus» [лат. — «Такова добродетель», то есть добродетель неувядаема, как вечнозеленый лавр]. Лавр в античности считался предохраняющим растением. На Ludi Apollinaris [лат. — празднества в честь Аполлона], первоначально целью которых было предотвратить эпидемию, зрители носили лавровые венки. См. также КРОПИЛО.

**Лаврентий** (итал. — Lorenzo). Христианский мученик, испанец по происхождению, умерший в Риме в 258 году, с IV века один из наиболее почитаемых святых христианского мира. Он был

посвящен в сан диакона папой Сикстом II и встретил свою смерть вскоре после мученической смерти самого папы. По традиции считается, что папа, будучи заточенным в темницу, наказал Лаврентию раздать церковные сокровища, состоявшие из драгоценных сосудов и денег, за которые отвечал Лаврентий, бедным. Вскоре после того, как Лаврентий сделал это, римский префект приказал Лаврентию все богатства отдать ему, на что Лаврентий, указывая на бедных и калек, находившихся вокруг него, сказал: «Вот богатства церкви». За это он был осужден быть брошенным на решетку для пытки огнем — мучение, которое он принял хладнокровно, сказав лишь своим палачам: «Вот, окаянные, вы уже испекли одну сторону тела моего, поворотите его на другую и ешьте испеченное». Лаврентий изображается молодым человеком, облаченным в диаконский далматик, который у него такой же, как у СТЕФАНА и ВИКЕНТИЯ САРАГОССКОГО (см. рис. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОДЕЖДЫ). Он держит решетку для пытки на огне или стоит на ней — прямоугольной металлической решетке с четырьмя или более маленькими ножками. У него может быть блюдо с монетами или КОШЕЛЕК, КАДИЛО, ПАЛЬМОВАЯ ВЕТВЬ мученика и КРЕСТ, нести который в шествующей процессии было обязанностью диакона. Как святой покровитель Флоренции он может на церковных картинах изображаться в сопровождении ИОАННА КРЕСТИТЕЛЯ и КОСМЫ И ДАМИАНА.

1. *Св. Лаврентий, посвящаемый в сан диакона Сикстом II.* Он стоит на коленях перед папой, который вручает ему евхаристическую чашу.

2. *Сикст вверяет Св. Лаврентию церковные сокровища.* Внутри церкви прислужники приносят золотые и серебряные блюда и чаши папе. Лаврентий стоит перед ним на коленях. В дверь церкви стучат римские солдаты.

3. *Милосердие Св. Лаврентия.* Он раздает милостыню бедным в форме церковных сосудов. Он держит мешок с деньгами. Он окружен нищими, калеками, женщинами и детьми.

4. *Бичевание Св. Лаврентия.* Он стоит перед префектом, охраняемый воинами. На земле лежат плетки и железные гребни.

5. *Мученичество Св. Лаврентия.* Наиболее часто встречающаяся сцена. Он лежит на решетке для пытки огнем, под которой разведен огонь; он может быть изображен в тот момент, когда его переворачивают на другую сторону. Его палачи приносят топливо, подбрасывают его в огонь и разду-

вают его мехами. Префект наблюдает за всем этим вместе с другими зрителями, иногда стоя на балконе.

**Лазарь,** брат Марфы и Марии, см. ВОСКРЕШЕНИЕ ЛАЗАРЯ; другой Лазарь, прокаженный, см. БОГАЧ И ЛАЗАРЬ.

**Лампа** или фонарь. Атрибут ЛЮЦЦИИ, Персидской СИВИЛЛЫ и персонифицированных БДИТЕЛЬНОСТИ и НОЧИ. Девушки с лампами — МУДРЫЕ И НЕРАЗУМНЫЕ ДЕВЫ. Обнаженная девушка (Психея), держащая светильник над спящим богом, — КУПИДОН (6). Одичавшего вида мудрец, высоко держащий лампу, днем на базарной площади — ДИОГЕН. Аббат, смазывающий губы мальчика маслом из лампы, — НИЛ.

**Ланцет.** Небольшой обоюдоострый хирургический нож — атрибут КОСМЫ И ДАМИАНА. Его использует первосвященник в храме для ОБРЕЗАНИЯ ХРИСТА. Врач-шарлатан, делающий надрез на лбу пациента, — ОПЕРАЦИЯ ПО УДАЛЕНИЮ КАМНЕЙ В ГОЛОВЕ.

**Лаокоон** («Энеида», кн. 2). Троянский жрец, предостерегавший жителей Трои от внесения в город деревянного коня греков. (Греки воспользовались хитростью, сказав, что конь был даром богине Минерве, храм которой находился внутри стен Трои.) Пока он совершал обряд перед алтарем Нептуна, на берег выплыли две змеи и обвили Лаокоона и двух его сыновей, убив всех троих. Троянцы, устрашившись этого явного знака неудовольства Минервы, втащили коня в город (см. ТРОЯНСКАЯ ВОЙНА). Одним из крупнейших открытий ренессансной Италии была знаменитая позднеэллинистическая скульптура Лаокоона и его сыновей, обвитых змеями (Ватиканский музей, Рим). Она стала источником вдохновения для художников и скульпторов. Эль Греко, создавший несколько версий этого сюжета, изображает коня и — на заднем плане — городские стены (у него это стены Толедо — города, давшего ему пристанище), а также фигуры АПОЛЛОНА и ДИАНЫ, виновных в гибели Лаокоона (Национальная галерея, Вашингтон).

**Лаомедон,** см. ГЕРКУЛЕС (18).

**Лапифы и кентавры, Битва Л. с К.,** см. КЕНТАВР.

**Латона,** см. ЛЕТО.

**Лахесис,** одна из ТРЕХ МОЙР.

**Лебедь.** Античные авторы отмечали, что лебедь любил музыку и, умирая, пел великолепную песню. Возможно, по этой причине он ассоциировался с АПОЛЛОНОМ и через него с некоторыми музами. Иногда он является его атрибутом, а также

атрибутом муз Эрато и Клио. Согласно легенде, душа поэта вселяется в лебедя. Благодаря своей красоте он стал атрибутом Венеры; пара лебедей везет ее колесницу. Девушка, которую обнимает лебедь, — ЛЕДА. Юноша, превращенный в лебедя, — Кикн (ФАЭТОН). Лебедь входит в эмблему (*impresa*) Клавдии, жены Франциска I, короля Франции: см. ПОЯС.

**Лев.** Традиционное символическое животное в религиозном и светском искусстве со многими приписываемыми ему значениями. В средние века он был символом Воскресения, поскольку, согласно бестиариям, детеныши, когда рождались, в течение трех дней пребывали мертвыми, пока отец не возвращал их к жизни посредством своего дыхания в их лица. Крылатый лев — апокалипсическое животное (см. ЧЕТЫРЕ ЕВАНГЕЛИСТА) — символизирует МАРКА и является его атрибутом, посему львы принадлежат Венеции (см. ГОРОДА, персонифицированные). Он является атрибутом святых ИЕРОНИМА, АДРИАНА, ЕВФИМИИ, ФЕКЛЫ. Львы, скребущие своими когтями землю, вырывая могилу отшельнику пустыни, — АНТОНИЙ ВЕЛИКИЙ; ПАВЕЛ ОТШЕЛЬНИК; ОНУФРИЙ, МАРИЯ ЕГИПЕТСКАЯ. Сильный герой, борющийся со львом, — САМСОН (2), ДАВИД (3), ГЕРКУЛЕС (1) или персонифицированная ХРАБРОСТЬ. Шкура льва является атрибутом Геркулеса и потому иногда Храбрости. Беззащитный человек, его руки защемлены в стволе дерева, на него нападает лев — МИЛОН КРОТОНСКИЙ. ДАНИИЛ сидит невредимый в львином рве. Лев является атрибутом КИБЕЛЫ, персонифицированной АФРИКИ (одной из ЧЕТЫРЕХ ЧАСТЕЙ СВЕТА), а также ГОРДЫНИ, ГНЕВА и холерического темперамента (одного из ЧЕТЫРЕХ ТЕМПЕРАМЕНТОВ). Зодиакальный знак Льва ассоциируется с июлем в цикле ДВЕНАДЦАТИ МЕСЯЦЕВ.

**Левиафан,** см. АПОКАЛИПСИС (5); АД; СТРАШНЫЙ СУД (6).

**Левкипп, Похищение дочерей Л.,** см. КАСТОР И ПОЛЛУКС.

**Леда** и лебедь. Греческий миф повествует о том, как в Леду, жену спартанского царя Тиндарея, влюбился Юпитер. Он приплыл к ней по реке в образе лебедя и возлег с нею. В результате этого союза она отложила одно или два яйца (рассказы различаются), из которых вылупились небесные близнецы Кастор и Поллукс, Елена Троянская и Клитемнестра. Леда стоит в полный рост (как ее изобразил Леонардо да Винчи), ее руки обнимают шею лебедя, но в то же время она целомудренно отводит взгляд. Птица обнимает ее тело одним

крылом и вытягивает шею к ее лицу. На земле только что вылупившиеся из яиц младенцы.

**Лекарь-шарлатан,** см. ОПЕРАЦИЯ ПО УДАЛЕНИЮ КАМНЕЙ В ГОЛОВЕ.

**Лень** (лат. — *Acedia; Pigritia*). Один из семи смертных грехов, хотя очень часто опускаемый в циклах последовательных изображений ДОБРОДЕТЕЛЕЙ И ПОРОКОВ в средневековой скульптуре и довольно редко фигурирующий в ренессансном искусстве. Моралисты делали различие между просто физической ленью и более утонченной умственной бездеятельностью, порожденной меланхолией и именуемой по-латыни *acedia*. Для средневековых христиан *acedia* была пороком, поскольку подразумевала утрату веры, однако для ренессансных гуманистов она означала больше потерю творческого вдохновения и даже приобретала некие качества добродетели. Художники, однако, полагались на более очевидные символы: ОСЛА, на котором едет тучная фигура Лени, или же он опускается перед нею; реже ВОЛА и СВИНЬЮ — все эти животные считались, возможно несправедливо (за исключением свиньи), ленивыми по натуре. Лень при одних обстоятельствах может привести к БЕДНОСТИ, при других — к РАСПУТСТВУ. Потому Лень может быть связана и с тем и с другим.

**Леонард.** Христианский святой, о котором известно мало сведений. Считается, что он принадлежал ко двору Хлодвига в VI веке и вступился перед франкским королем за заключенных в тюрьму. Как святой защитник заключенных он почитался во всем западном христианском мире. Считалось, что Леонард был бенедиктинским монахом, основавшим монастырь в Ноблаке, неподалеку от Лиможа. Он носит черную или белую рясу этого ордена или диаконский далматик (см. рис. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОДЕЖДЫ). Далматик может быть украшен геральдическими лилиями (*fleurs-de-lys*) — впоследствии эмблемой французских королей. Он держит разорванные ОКОВЫ. Его приверженцы, стоящие перед ним на коленях, освобожденные из заключения, возможно, бывшие военнопленные. Иногда Леонард предстает с другими диаконами — ЛАВРЕНТИЕМ и СТЕФАНОМ. Повествовательные циклы из его жизни включают сцены его крещения РЕМИГИЕМ, освобождение заключенных, основание монастыря и эпизод с рожающей королевой Клотильдой: королева, жена Хлодвига, будучи на охоте, неожиданно почувствовала родовые схватки, и Леонард пришел к ней на помощь с молитвой.

**Леопард.** Животное, священное для Бахуса («Картины», 1:19). Два леопарда иногда везут его колесницу (см. ТРИУМФ).

**Лепанто, Битва при Л.,** см. ДЕВА МАРИЯ (15).

**Лепта вдовы** (Мк., 12:41—44; Лк., 21:1—4). В Иерусалимский храм пришла бедная вдова и положила последние свои две монеты в сокровищницу. Христос привлек внимание учеников к этому ее поступку, сказав, что дар этой женщины больше, чем большие суммы богатых, поскольку большей является ее жертва. Сцена представляет собой интерьер храма. Христос сидит на переднем плане, обращаясь к ученикам и указывая на женщину, одетую по-вдовьи, которая кладет монету в сокровищницу. Для полноты назидательного смысла этой истории вводится фигура богато одетой и украшенной драгоценностями женщины, которая, как можно догадаться, только что положила свое пожертвование.

**Лернейская гидра,** см. ГЕРКУЛЕС (2).

**Лесбия,** см. ВОРОБЕЙ.

**Лестница.** Ангелы, поднимающиеся и спускающиеся по лестнице, — ИАКОВ (2); монахи, одетые в белое, поднимающиеся по лестнице — РОМУАЛЬД. Лестница является одним из инструментов Страстей и фигурирует в ПОДНЯТИИ КРЕСТА и в СНЯТИИ С КРЕСТА. Воины на лестницах, взбирающиеся на городские стены, монахини, смотрящие со стен вниз, — КЛАРА. Лестницы у стены дома, взбирающиеся по ней фигуры — АНДРЕЙ (апостол).

**Лето** (лат. — Латона) («Мет.», 6:317—381). В греческой мифологии мать Аполлона и Дианы (греч. — Артемиды). Однажды, утомленная долгим путешествием, она остановилась, чтобы напиться из озера в Ликии, но местные крестьяне, добывавшие там вербу, тростник и осоку, не позволили ей этого. Она тут же наказала их, превратив в лягушек. Она изображается около озера, обычно с двумя своими малышами. Крестьяне и огромные лягушки вперемешку барахтаются в болотистой воде. Эта тема встречается не только в живописи, но и в орнаментальной садовой скульптуре, особенно во Франции в XVII веке.

**Лето,** персонифицированное, см. ЧЕТЫРЕ ВРЕМЕНИ ГОДА.

**Летучая мышь,** ночное млекопитающее, атрибут персонифицированной НОЧИ.

**Лилия.** Символ чистоты, ассоциирующийся в первую очередь с ДЕВОЙ МАРИЕЙ (12) и святыми девами. Она фигурирует в БЛАГОВЕЩЕНИИ в вазе или в руках архангела ГАВРИИЛА

и потому стала его атрибутом. Из святых дев с лилией изображаются в частности ЕКАТЕРИНА СИЕНСКАЯ, КЛАРА, ЕВФИМИЯ и СХОЛАСТИКА. Она является также атрибутом АНТОНИЯ ПАДУАНСКОГО, ДОМИНИКА, ФРАНЦИСКА АССИЗСКОГО, ФРАНЦИСКА КСАВЕРИЯ, ИОСИФА (мужа Девы Марии), ФИЛИППА НЕРИ, который молится перед видением Девы Марии, ФОМЫ АКВИНСКОГО и Эрифрейской СИВИЛЛЫ. Христос, восседающий на суде, может иметь лилию и меч по обе стороны своего лика — СТРАШНЫЙ СУД (1). См. ГЕРАЛЬДИЧЕСКАЯ ЛИЛИЯ. См. также ИРИС, который иногда ошибочно называют лилией.

**Лимб,** см. СОШЕСТВИЕ ВО АД.

**Линейка,** обычно вместе с другими орудиями производства плотника и строителя — атрибут ФОМЫ (апостола); Геометрии и Арифметики (двух из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ); и Меланхолии (одного из ЧЕТЫРЕХ ТЕМПЕРАМЕНТОВ).

**Лира.** Струнный инструмент античной Греции. Корпус — или резонатор — часто делался из панциря черепахи. Из него выступали две рукоятки, их концы держали перекладину, к которой крепились струны. Инструмент того же типа, но больше — кифара — имел деревянный корпус и более массивные рукоятки. Согласно мифу, ее изобрел Меркурий и вручил АПОЛЛОНУ (8), атрибутом которого она является. Таким образом она атрибут персонифицированной Поэзии и Эрато — МУЗЫ лирической поэзии; также иногда музы Терпсихоры (танца и песни); аналогичным образом ОРФЕЯ и АРИОНА, плывущего на дельфине. Ренессансное искусство часто изображало античные инструменты, скопированные с саркофагов, но в равной степени могло заменять их современными: лира да браччо или другая виола вместо лиры и — особенно в XVI веке — цитра (инструмент, некоторым образом напоминающий лютню) вместо кифары. (См. рис. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ.)

**Лихас,** см. ГЕРКУЛЕС (24).

**Лодка** (по поводу большого судна и его символики, см. КОРАБЛЬ). Петр и Андрей в лодке, призываемые Христом, — ПЕТР, апостол (1). Ученики в лодке, Христос с ними или стоит на берегу — ЧУДЕСНЫЙ УЛОВ РЫБ; лодка, к которой Христос направляется по воде, — ХРИСТОС, ИДУЩИЙ ПО ВОЛНАМ. ХАРОН правит лодкой, перевозящей души умерших или (реже) Святое Семейство. Последнее чаще переправляется ангелом (БЕГСТВО В ЕГИПЕТ). Другой лодочник —

ЮЛИАН ГОСПИТАЛИТ — имел лодку в качестве своего атрибута. Отступающие воины, бурно жестикулирующая или падающая в обморок женщина на берегу — РИНАЛЬДО И АРМИДА (5). Трое в лодке среди плавающих «трупов» — ДАНТЕ И ВЕРГИЛИЙ.

**Ложь** (лат. — *Fraus*). Порок, персонифицированный в одном из самых ранних примеров христианской аллегорической литературы — «Психомахии» (IV в.) (см. ДОБРОДЕТЕЛИ И ПОРОКИ). Данте («Ад», 17:1—27) описал монстра, обитающего в Круге Лжи (Обмана), у которого человеческое лицо — то есть как у человека, — но тело рептилии, а в хвосте жало. В простонародной аллегории в эпоху Ренессанса Ложь предстает в аналогичном образе: с головой довольно красивой женщины, тело же покрыто чешуей, оно наполовину скрыто одеждой. На ногах у нее львиные когти, как на аллегорической фигуре Распутства Бронзино, с которой Время снимает покрывало (Национальная галерея, Лондон). Атрибутом Лжи является МАСКА, как в «КЛЕВЕТЕ» АПЕЛЛЕСА. В другом варианте Ложь может принимать облик старухи, истинные черты которой проглядывают из-под маски молодой женщины. См. также НЕВИННОСТЬ.

**Лонгин.** Римский воин, не названный по имени в Евангелиях, который присутствовал при РАСПЯТИИ ХРИСТА (3). Иоанн (19:34) рассказывает, что он копьем пронзил ребро Христа, отсюда его имя, которое, согласно более поздней легенде, является производным от греческого слова, означающего копье. Обычно он отождествляется с центурионом (сотником), упоминаемым в других трех Евангелиях, который воскликнул: «Воистину Он был Сын Божий» — фраза, являющаяся его надписью на свитке (по-латыни): «Vere filius Dei erat iste». Лонгин редко изображается помимо сцены распятия Христа. Он одет как римский воин или средневековый рыцарь и либо стоит на земле, либо сидит верхом на коне. Он держит ПИКУ или — реже — ДАРОХРАНИТЕЛЬНИЦУ, в которой он, по преданию, сохранил капли крови Христа. Он принес ее в Мантую — город, святым покровителем которого он был. Из фигур, стоящих вокруг креста, Лонгин символизирует обращенных язычников. Его статуя работы Бернини стоит перед собором Св. Петра.

**Лоретто, Мадонна Л.,** см. ДЕВА МАРИЯ (16).

**Лот,** племянник Авраама.

1. *Разрушение Содома и Гоморры* (Быт., 19:1—28). Два ангела, прибывшие к воротам Содома, были приветливо встречены

Лотом и приглашены им переночевать. Банда садомонян окружила его дом, требуя, чтобы он выдал своих пришельцев, дабы надругаться над ними. Лот пытался усмирить их, даже предложил им своих дочерей взамен. Но вмешался Бог и поразил садомонян слепотой, так что они «измучились, искав выхода». Ангелы предупредили Лота, что Бог собирается истребить город за грехи его жителей и что он должен бежать со своей женой и дочерьми: «Спасай душу свою; не оглядывайся назад... чтобы тебе не погибнуть». Но жена обернулась и превратилась в соляной столб. «Дым поднимается с земли, как дым из печи». Лот и его семья изображаются бегущими из города, неся свои пожитки и иногда ведомые двумя ангелами. Его жена оборачивается назад или уже частично превратилась в соляной столб с человеческой головой и плечами. На заднем плане горящий город, и с неба падают языки пламени. Разрушение городов богами как наказание их жителей за негостеприимство — тема, не раз повторяющаяся в мифах. (См. ФИЛЕМОН И БАВКИДА.) Она фигурирует в христианском искусстве как «тип» наказания грешников на Страшном Суде.

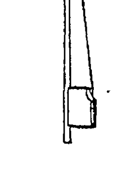
2. *Лот, напоенный его двумя дочерьми* (Быт., 19:30—38). Лот нашел себе убежище в пещере, где стал жить с двумя своими дочерьми. Дочери Лота, считая, что на земле, кроме них, не осталось никого в живых, возлегли с отцом своим, чтобы продолжить род человеческий, но предварительно опьянили его. Каждая родила ему сына, их назвали Моава и Бен-Амми. Это довольно известный сюжет, особенно в постренессансной живописи. Одна дочь обычно сидит на коленях у своего престарелого отца, вторая тем временем наливает вино.

**Лошадь** (конь). Лошадь под седлом у воинов, царей и королей, вельмож и других в их путешествии или в битве. Лошади везут триумфальные колесницы многочисленных мифологических персонажей, см. КОЛЕСНИЦА. Лошадь является атрибутом персонифицированной Европы (одной из ЧЕТЫРЕХ ЧАСТЕЙ СВЕТА). Букефал, лошадь АЛЕКСАНДРА ВЕЛИКОГО, обычно изображается белой. Римский воин верхом на коне, бросающийся в пропасть, — МАРК КУРЦИЙ. Упавший всадник, возможно в римском воинском облачении, — ПАВЕЛ (1); см. также ГОРДЫНЯ. Всадник на белом коне и два ангела изгоняют ГЕЛИОДОРА из храма. Монарх верхом на коне, держащий крест, — Ираклий (КРЕСТ ГОСПОДЕНЬ, ИСТОРИЯ К.Г.,5). Воин верхом на коне, убивающий дракона, —

ГЕОРГИЙ; если на крылатом коне (ПЕРСЕЙ или БЕЛЛЕРОФОНТ), то это скачущий ПЕГАС. «Рыцарь» на костлявой лошади, сопровождаемый крестьянином на осле, — ДОН КИХОТ. Девушка, часто обнаженная, переплывающая верхом на лошади реку, — КЛЕЛИЯ. Четыре атакующих всадника, держащих: один — лук со стрелой, другой — меч, третий — весы, четвертый — возможно, трезубец, — АПОКАЛИПСИС (5). Великомученик, его ноги привязаны к диким лошадям — ИППОЛИТ. Конь, его атакует герой с дубиной — ГЕРКУЛЕС (8). Лошадь и оливковое дерево, здесь же Нептун и Минерва, Юпитер и другие боги взирают сверху на происходящее — МИНЕРВА (1). Лошади, колесница и всадник, падающие с неба, — ФАЭТОН (2). Лошадь в кузнице, ее нога отнята, чтобы быть подкованной, — ЭЛИГИЙ. Деревянная лошадь на колесах или роликах — ТРОЯНСКАЯ ВОЙНА (7). Среди святых верхом на лошади — ЕВСТАФИЙ, ГУБЕРТ, МАРТИН ТУРСКИЙ. См. также КЕНТАВР и ГИППОКАМП.

Традиция создавать конную статую или картину (нем. — Reiterstandbild) как средство увековечения памяти великого лидера коренится в знаменитой античной статуе императора Марка Аврелия, сидящего верхом на коне, водруженной на площади Капитолия в Риме. Своей сохранностью в средневековье этот памятник обязан распространенному в ту эпоху убеждению, что он изображает императора КОНСТАНТИНА ВЕЛИКОГО. Ренессансные воины были увековечены в той же манере Донателло (наемный предводитель Гаттамелата, Падуя) и позднее Верроккио (Коллеони, Венеция). Примеры этой традиции в живописи, относящейся к XVII веку и дошедшей до настоящего времени, — конные портреты Филиппа IV Испанского кисти Веласкеса и Карла I Английского работы Ван Дейка. Военачальники-победители также часто изображались руководящими битвой, сидя верхом на коне.

**Лук.** Дугообразный лук имеет во многом те же атрибуционные функции, как и стрела, например, для АПОЛЛОНА, КУПИДОНА, ДИАНЫ и отсюда ЛУНЫ, персонифицированной Америки (одной из ЧЕТЫРЕХ ЧАСТЕЙ СВЕТА). Лук и стрела — атрибуты великана ОРИОНА, а также иногда ГЕРКУЛЕСА. Охотница с луком и колчаном — переодетая Венера, представшая перед ЭНЕЕМ (3). Суконодельный лук, используемый для изготовления войлока, —



*Суконодельный лук*

атрибут ИАКОВА МЕНЬШОГО. Стрелец (знак Зодиака) — см. ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ.

**Лука.** Один из четырех евангелистов. Он сопровождал Св. Павла в его миссионерском путешествии в Грецию и Рим, и считалось, что он проповедовал в Египте и Греции после смерти Павла. Он упоминается Павлом как «врач возлюбленный» (Кол., 4:14), хотя в искусстве в этой своей роли не встречается. Широко бытовало мнение, что Лука был художником, и многие изображения Девы Марии были приписаны — безосновательно — ему. Так он стал святым патроном художников. Считалось, что он умер либо естественной смертью, либо был распят вместе со Св. Андреем. Атрибутами Луки являются крылатый ВОЛ — одно из апокалипсических животных (см. ЧЕТЫРЕ ЕВАНГЕЛИСТА) и — особенно в искусстве Контрреформации — портрет Девы Марии. Его традиционная надпись — на книге или свитке — «Fuit in diebus Herodis regis Iudeae sacerdos» [«Во дни Ирода, царя Иудейского, был священник (именем Захария)»] (Лк., 1:5).

1. *Св. Лука, пишущий свое Евангелие.* Лука, как и другие евангелисты, часто изображается за писанием своего Евангелия. Обычно присутствует крылатый вол. Лука ван Лейден изображает Луку сидящим на спине вола, использующим его рога для того, чтобы устроить себе стол.

2. *Св. Лука, пишущий Деву Марию.* Популярная тема, особенно у нидерландских художников XV — XVI веков; часто картины на эту тему исполнялись для гильдии художников Св. Луки. Она разнообразно трактуется. Дева Мария может быть одна, но чаще она держит Младенца Христа. Она сидит в студии художника или является ему в видении, окутанная в облака. Он рисует пером или пишет кистью, в руке у него палитра. Иногда он изображается в довольно необычной позе — коленопреклоненный на своем мольберте в момент работы.

**Лукреция,** см. ПОХИЩЕНИЕ ЛУКРЕЦИИ.

**Лу́на** (греч. — Селена). Богиня луны, которую римляне отождествляли с ДИАНОЙ. В искусстве у нее обычно атрибуты Дианы, в особенности полумесяц над бровью. В искусстве Ренессанса ее колесницу везут две девушки или две лошади — одна черная, другая белая, означающие ночь и день.

**Луна.** Полумесяц — нарождающаяся луна — был древним атрибутом девы ДИАНЫ и лунной богини ЛУНЫ, которым в римскую эпоху поклонялись как одному и тому же божеству. Это сохранило их общий атрибут. Месяц под ногами ДЕВЫ

МАРИИ (1, 4) символизирует целомудрие. См. также СОЛНЦЕ; РАСПЯТИЕ ХРИСТА (11).

**Лунный серп,** см. ЛУНА.

**Любовь** в искусстве имеет несколько аспектов. В светских произведениях Ренессанса персонификациями Любви являются КУПИДОН и ВЕНЕРА. В религиозном искусстве христианский идеал любви олицетворяется фигурой МИЛОСЕРДИЯ, в то время как страсти персонифицируются РАСПУТСТВОМ. Литература рыцарства принесла расцвет темам куртуазной любви, которые можно встретить в искусстве позднего средневековья и Раннего Возрождения.

1. *Сад Любви.* Это скорее АРКАДИЯ, нежели собственно сад; пары здесь прогуливаются или сидят, предаваясь безделью. Фигура Купидона украшает орнаментированный фонтан. Некоторые мотивы, такие, как читающая женщина, малыш, сам фонтан, указывают на возможное религиозное происхождение этой темы, быть может, на Hortus conclusus [лат. — Запертый сад]. (См. ДЕВА МАРИЯ, 10.) Эта тема, как и две следующие, обнаруживается на гобеленах и в особенности в декоре кессонных панелей.

2. *Фонтан юности.* Согласно римскому мифу, который вновь встречается в средневековой французской литературе, нимфа Ювента была превращена Юпитером в фонтан, обладавший свойством омолаживать всех, кто погружается в него. Обстановка аналогичная той, что в предыдущем сюжете. Старики обоего пола изображаются направляющимися к фонтану, возможно отбрасывающими костыли, и входящими в фонтан. Выходят они из него юношами и девушками, они обнимаются или танцуют на глазах у Купидона.

3. *Замок Любви.* Замок, как и БАШНЯ, символизирует Милосердие. Девушки защищают его от атакующих юношей, вооруженных цветами и плодами.

**Любовь небесная и Любовь земная,** см. ВЕНЕРА (1); КУПИДОН (4).

**Людовик IX,** король Франции (1214—1270), канонизирован в 1297 году. Мудрый и набожный правитель, оставшийся в народной памяти благодаря своим крестовым походам в Египет и Палестину. Он принес с собою обратно некоторые предполагаемые реликвии распятия Христа, а именно — терновый венец, части Креста Господня, для хранения которых была построена церковь Сент-Шапель Капеллы в Париже. Он умер в эпидемию чумы в Тунисе во время второго крестового

похода. В искусстве его плащ орнаментирован геральдическими лилиями (*fleurs-de-lys*) — эмблемой французских королей. Его атрибуты — терновый венец (КОРОНА) и три ГВОЗДЯ креста. На нем надета королевская корона, и он держит меч. Людовик является святым покровителем Парижа и своего места рождения — Пуасси.

**Людовик Тулузский** (1274—1297). Второй сын Карла II, короля Неаполитанского, и правнучатый племянник ЛЮДОВИКА IX. Он отрекся от неаполитанского трона в пользу своего брата Роберта и вступил во Францисканский орден. В молодом возрасте он был посвящен в сан епископа Тулузского. Он умер, когда ему было только лишь двадцать три года, и в том же году был канонизирован. Он изображается поразительно молодым епископом, главным образом в итальянской живописи вплоть до начала XVI века. Его риза украшается золотыми геральдическими лилиями (*fleurs-de-lys*), указывающими на его родство с французским троном; КОРОНА и СКИПЕТР у его ног говорят о его отречении от трона. Фигура, стоящая перед ним на коленях — его брат Роберт. Он изображается в обществе ФРАНЦИСКА АССИЗСКОГО, БОНАВЕНТУРЫ, ЕЛИЗАВЕТЫ ВЕНГЕРСКОЙ и других францисканцев в церковных сюжетах с Девой Марией, написанных для этого ордена.

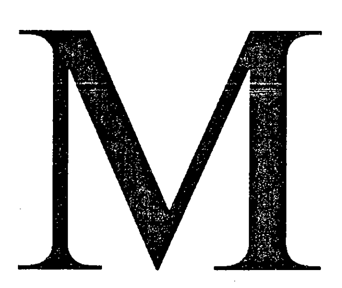
**Лютня.** Струнный инструмент с выпуклым, грушевидной формы корпусом, звук которого издается посредством щипка струны пальцем или плектром. Ее название пришло от арабов. Она распространилась на Западе со времен крестовых походов. Широкую популярность лютня приобрела в XVI веке. В живописи Ренессанса она является атрибутом персонифицированной Музыки (одного из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ), Слуха (одного из ПЯТИ ЧУВСТВ), Полигимнии (одной из МУЗ) и обычным инструментом концертов ангелов. Она традиционный инструмент влюбленных. В НАТЮРМОРТЕ она (с лопнувшей струной) означает разлад. Иногда лютня является инструментом (вместо античного) ОРФЕЯ и АПОЛЛОНА. См. рис. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ.

**Люцифер,** см. САТАНА.

**Люция** (Луция, Лукия). Дева-мученица из Сиракуз в Италии, умерла ок. 304 года, в эпоху гонений на христиан при Диоклетиане. Хотя она является исторической фигурой, основу ее образа в искусстве составляет легенда. Чудесное исцеление ее матери у гроба Св. Агаты — изображавшееся в живо-

писи раннего Возрождения — подвигнуло Люцию в знак благодарности раздать все свое достояние бедным. Это вызвало такое негодование ее жениха, что он донес на нее как на христианку судье Пасхазии. Отказавшаяся отречься от своей веры Люцция была привязана к множеству волов, чтобы они протащили ее до публичного дома, она к изумлению всех стояла неколебимо, и волы не могли сдвинуть ее с места. Она была подвергнута другим мучениям — общая, согласно житиям, участь ранних мучеников: ее жгли огнем, вливали ей в уши кипящую серу, вырывали зубы, обрезали груди, варили в кипящем масле и смоле и даже в кипящей моче. В конце концов она была убита ударом меча в горло. Люцция держит ПАЛЬМОВУЮ ВЕТВЬ мученицы. Ее шею может пронзать МЕЧ, или изображается только рана от него. ВОЛ у ее ног указывает на ее мученичество. Ее особыми атрибутами являются ЛАМПА с горящим маслом и ГЛАЗА. Последних обычно два, иногда больше. Они лежат на блюде или прорастают, словно цветы, из стебелька в ее руке. Первоначально глаза и лампа были даны ей просто в качестве аллюзии на ее имя, которое означает «свет». Легенда, имевшая целью объяснить их происхождение, возникла позже: рассказывалось, что она выковырила свои глаза и послала их возлюбленному, поскольку он докучал ей, восхищаясь их красотой. К Люцции взывают при заболеваниях глаз. В средние века ее культ распространился за пределы Сицилии, и ее почитали по всей Италии. Ее можно встретить в итальянском и испанском искусстве Ренессанса и более позднего времени. Повествовательные циклы включают сцены ее молитвы перед гробом Агаты; раздачи ее богатств бедным; ее жениха, обвиняющего ее перед Пасхазием; пытающихся сдвинуться с места волов; ее казни.

**Лягушка.** Крестьяне, собирающие осоку, превращенные в лягушек, см. ЛЕТО. См. также ЖАБА.



**Мавр и Плакид,** см. БЕНЕДИКТ (5).

**Маврикий.** Легендарный воин-святой, командир «Фиваидского легиона» — римского войска, набранного в Фиваиде в Египте, которое служило в Агаунуме в Галлии (St-Maurice en Valais) в III веке. История, подлинность которой оспаривается, повествует о том, как воины, побуждаемые Маврикием, отказались участвовать в языческих обрядах. Они были наказаны императором Максимианом Геркулием сначала децимацией (казнь каждого десятого), а в конце концов легион был полностью истреблен. Маврикий и его приверженцы были казнены в 278 году. Св. Маврикий изображается главным образом в произведениях немецкого и итальянского Ренессанса. Он часто смуглый (имя Маврикий происходит от «мавр») и одет либо как римский воин, либо в средневековом воинском облачении с красным крестом на нагруднике — эмблемой сардинианского ордена Св. Маврикия. Он держит ПАЛЬМОВУЮ ВЕТВЬ и знамя, на котором может быть начертан орел Австрии, святым покровителем которой он является. Он также патрон Мантуи. Иногда изображается также избиение легиона (Понтормо, галерея Питти, Флоренция).

**Мадонна,** см. ДЕВА МАРИЯ.

**Мак.** Его усыпляющие свойства были хорошо известны в античности. Мак является атрибутом Гипноза, греческого бога сна (см. СОН, ЦАРСТВО С.), Морфея, бога грез, который может быть увенчан гирляндой, персонифицированной НОЧИ.

**Макет** здания в руках святого обычно указывает на его покровительство городу или другую специальную связь с церковью или городом; так изображаются францисканец БЕРНАРДИН (Сиена); епископы — ГЕМИНИАН (Модена); ПЕТРОНИЙ (Болонья, с двумя башнями, одна наклонная); епископ с геральдической лилией — ЗИНОВИЙ (Флоренция); император Ген-

рих II и иногда его жена КУНИГУНДА (Бамберг); император КАРЛ ВЕЛИКИЙ (Экс-ля-Шапель); две женщины-святые — ИУСТА И РУФИНА (Севилья, с прямоугольной башней); девушка с крысой — ФИНА (Сан-Джеминьяно); ЕЛИЗАВЕТА ВЕНГЕРСКАЯ — в рясе францисканской монахини или в одеждах принцессы (церковь Марбурга). КОНСТАНТИН ВЕЛИКИЙ держит макет города Константинополя. Церковь, излучающая свет, — атрибут ИЕРОНИМА. ВАРВАРА держит макет башни.

**Максимилла,** жена Эгеата, проконсула Патраса, см. АНДРЕЙ (апостол).

**Мандорла** (итал. — «миндаль»), или «vesica piscis» (лат. — «рыбий пузырь»). Миндалевидное обрамление, заключающее в себе фигуру Христа в ВОЗНЕСЕНИИ. Эта форма не имеет какого-то специального значения и видоизменялась в раннем христианском искусстве. Первоначально мандорла изображала облако, в которое вознесся Христос, но со временем стала использоваться как своего рода «слава» или ореол — свет, который исходил от божества. Потому она может окружать его в ПРЕОБРАЖЕНИИ. Ее использование было перенесено и на Деву Марию, когда она изображалась принимаемой на небо (УСПЕНИЕ), и в иных контекстах (см. ДЕВА МАРИЯ, 15; ПОСЕЩЕНИЕ ДЕВОЙ МАРИЕЙ ЕЛИСАВЕТЫ); а также на МАРИЮ МАГДАЛИНУ (5), которая аналогичным образом была взята на небо.

**Манлий Торкват** (Ливий, 8:7). Римский консул времен войны с Латинским союзом (340—338 гг. до н. э.). Его сын, импульсивный и горячий воин, вступил в единоборство с одним из латинов — метод борьбы, запрещенный Торкватом. Он убил противника и положил трофеи к ногам своего отца, умоляя простить его за то, что принял вызов на бой. Но Торкват приказал казнить сына за воинское неповиновение. Этот пример римского правосудия в высшей степени его суровости можно встретить в живописи XVII века, особенно Северной Европы. Торкват изображается восседающим на троне в качестве судьи. Его сын, с которого сорваны воинские доспехи, перед ним в руках палачей. Или палач стоит рядом с обезглавленным телом, демонстрируя отсеченную голову (Фердинанд Бол, Рейксмузеум, Амстердам: предоставлена на время).

**Маной,** см. САМСОН (1).

**Мантихор,** фантастический монстр, см. ИЕРЕМИЯ.

**Маргарита Антиохийская.** Легендарная дева-мученица, ранее одна

из наиболее популярных христианских святых. Однако нет доказательств того, что ее история подлинная, а не полностью вымышленная, и потому в 1969 году она была исключена из церковного календаря. Ее житие рассказывает, как префект антиохийский пожелал жениться на ней, но она отказала ему, сказав, что является Христовой невестой. Ее подвергли жестокому мучению и заточили в подземную темницу. Здесь Сатана явился ей в виде дракона и пожрал ее. Но крест в ее руках заставил монстра разверзнуться, и Маргарита вышла наружу невредимой. В конце концов она была обезглавлена после молитвы о том, чтобы беременные женщины, которые воззвали к ней, смогли безопасно родить своих чад, подобно тому, как сама она невредимой вышла из чрева дракона. Популярность Маргариты — это следствие ее покровительства роженицам. Ее атрибут — ДРАКОН. Она попирает его ногами; или она ведет его на привязи; или она может даже появляться из его чрева. Она держит ПАЛЬМОВУЮ ВЕТВЬ мученицы и крест. Ожерелье из жемчуга указывает на ее имя, которое происходит от греческого слова, означающего жемчуг. На картинах, изображающих Деву Марию, она часто предстает вместе с ЕКАТЕРИНОЙ АЛЕКСАНДРИЙСКОЙ. Повествовательные сцены и циклы не получили широкого распространения, но как религиозная фигура она часто изображалась в живописи Северной и Восточной Европы, пока ее популярность не стала уменьшаться в течение XVII века. У МАРФЫ также под ногами дракон, но от Маргариты ее обычно можно отличить по ее КРОПИЛУ.

**Маргарита Кротонская** (1247—1297). Дочь итальянского крестьянина и в течение нескольких лет возлюбленная одного вельможи. По смерти своего любимого она раскаялась в прежнем образе жизни и стала искать возможность вступить в орден францисканцев. После некоторых колебаний она вступила во францисканский орден терциариев. Из сверхъестественных происшествий ее жизни известность получил рассказ о том, что, когда она молилась перед Распятием, голова Христа склонилась к ней в знак его благоволения. Она встречается в итальянской живописи барокко в образе молодой красивой женщины, возможно с монашеским покрывалом на голове, припоясанной трехузельным поясом францисканцев (см. рис. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОДЕЖДЫ). В «Экстазе Св. Маргариты» изображается коленопреклоненной, возможно поддерживаемой ангелами, перед видением Христа, который демон-

стрирует ей свои раны. Ее атрибут — СОБАКА (обычно маленький спаниель). Легенда повествует о том, что принадлежала она ее возлюбленному, который был убит после того, как посетил Маргариту. Собака вернулась к Маргарите и привела ее к телу своего хозяина — эпизод, побудивший Маргариту принять христианство.

**Мардохей,** см. ЕСФИРЬ.

**Мария,** мать Христа, см. ДЕВА МАРИЯ.

**Мария Египетская**. Раскаившаяся блудница, жившая в Александрии, возможно, в V веке. Она отправилась в Иерусалим, где, решив лишь из любопытства зайти в церковь Гроба Господня, неожиданно для себя обратилась в христианство. Она удалилась в пустыню за Иорданом и остаток дней вела крайне аскетический образ жизни. Ее житие рассказывает, что один отшельник по имени Зосима повстречал ее и дал ей причаститься святых тайн. Когда он пришел тем же путем через год, она чудесным образом переправилась через Иордан, чтобы вновь причаститься у него. Она изображается переносимой через реку ангелами. В третий свой приход он обнаружил ее мертвое тело. Лев своими когтями помог священнику выкопать для нее могилу — такая же легенда существует о других пустынниках. Мария обычно старая и изможденная и либо одета в лохмотья, либо обнаженная, укрытая лишь своими длинными волосами. МАРИЯ МАГДАЛИНА как блудница часто изображается обнаженной подобным образом. Когда они вместе, Марию Египетскую можно узнать по трем маленьким булкам хлеба, которые были ее пищей в пустыне. Зосима старый и бородатый, он облачен в монашескую рясу.

**Мария Магдалина.** Образ кающегося грешника в христианском искусстве, начиная со средних веков и особенно с эпохи Контрреформации, как результат культивирования Церковью поклонения таинствам, особенно таинству покаяния (см. СЕМЬ ТАИНСТВ). Хотя женщина, которая помазала ноги Христа (Лк., 7:36 и далее) и от которой происходит образ кающейся грешницы, была анонимной, Иоанн (11:2) отождествляет ее с Марией, сестрой Марфы и Лазаря из Вифании, но существует традиция, отождествляющая ее с женщиной, именуемой Марией Магдалиной, из которой Христос изгнал семь злых духов (Лк., 8:2) и которая присутствовала при распятии Христа. Восточная Церковь считает их тремя разными личностями, как и новейшая теория, но западная Церковь и, соответственно, западное искусство трактуют их как одно

лицо. Неизменным атрибутом Магдалины является ее сосуд или ВАЗА с притираниями, которую она держит в руке или которая стоит у ее ног; с нею она была у Христа, чтобы помазать его ноги. Ее ВОЛОСЫ распущены — длинные и вьющиеся, иногда закрывающие все ее тело. В этом она похожа на МАРИЮ ЕГИПЕТСКУЮ — еще один тип кающейся грешницы и преобразившейся куртизанки. Ее надписи включают: «Ne desperetis vos qui peccare soletis, exemploque meo vos reparate Deo» [лат. — «Не отчаивайтесь, вы, впавшие во грех; вернитесь на путь истинный по моему примеру и через Бога»], и «Optimam partem elegit» [лат. — «(Мария же) избрала благую часть»] (Лк., 10:42). Она изображается двумя разными способами: (а) до обращения она богато одета, украшена драгоценностями и в перчатках — тип Любви земной (см. ВЕНЕРА, 1) — и является так в двух небиблейских сюжетах: Марфа, упрекающая за суетность, и более популярная тема ее отречения от суетности света. В этой второй теме она изображается в момент сбрасывания с себя плаща и драгоценностей в присутствии Марфы и иногда Христа. У ее ног валяется перевернутая шкатулка с драгоценностями. (б) Как кающаяся грешница она носит простой плащ или часто обнаженная, укрытая только лишь своими длинными волосами. У нее обычно РАСПЯТИЕ и ЧЕРЕП, а также иногда ПЛЕТКА и терновый ВЕНОК. Она читает или размышляет или — в барочной живописи — поднимает свои заплаканные глаза к видению ангелов на небесах. Местом действия может быть вход в пещеру (из жития, согласно которому остаток жизни она прожила в уединении в гроте в Санте-Бауме во Франции). Повествовательные сцены взяты из Евангелий и средневековой французской легенды.

### *Магдалина в Евангелиях*

1. *Христос на ужине у Симона Фарисея* (Лк., 7:36—50). Пока Христос был за столом, вошла кающаяся грешница, которую отождествляют с Марией Магдалиной; она принесла мирровое масло во флаконе. Омыв ноги Христа своими слезами, она отерла их волосами, а затем целовала их и помазала. Христос сказал присутствовавшим, что женщина эта действием доказала любовь свою и достойна того, чтобы были прощены грехи ее. Мария Магдалина стоит на коленях у ног Христа и изображается в тот момент, когда отирает и помазывает их.

Иуда Искариот, ученик, который осуждал трату драгоценного масла (Ин.12:4—6), может смотреть на происходящее с выражением гнева и презрения.

2. *Христос в доме Марфы и Марии* (Лк., 10:38—42). Марфа, хлопотливая домашняя хозяйка и тип активный, упрекала свою задумчивую сестру за сидение, казавшееся праздным, у ног Спасителя и слушание его речей. Но он сказал ей, что Мария выбрала необходимую и на самом деле лучшую роль — отсюда надпись Марии: «Optimam partem elegit». Марфа изображается готовящей еду, окруженная домашней утварью, тогда как Мария внимательно слушает Христа. Могут присутствовать их брат Лазарь или несколько учеников. (См. также УСПЕНИЕ.)

3. «*Noli me tangere*» (лат. — «Не прикасайся ко мне») (Ин., 20:14—18). Воскреснув, Христос явился Марии Магдалине, когда она, рыдающая, стояла у пустого гроба. Узнав его, она ринулась к нему, но он приказал ей не прикасаться к нему, а отправиться к ученикам и сообщить, что он теперь воскрес. Сцена эта по необходимости включает только две фигуры: Магдалина обычно на коленях или устремляется вперед к Христу, который мягко уклоняется от ее простертых к нему рук. Мотыга или лопата, которую иногда держит в руке Христос, отсылает к ремарке Иоанна о том, что Магдалина поначалу ошибочно приняла его за садовника. Христианская доктрина Воскресения основана именно на таких явлениях Христа его апологетам после его смерти.

См. также ВОСКРЕШЕНИЕ ЛАЗАРЯ; РАСПЯТИЕ ХРИСТА; СНЯТИЕ С КРЕСТА; СВЯТЫЕ ЖЕНЫ У ГРОБА.

### *Магдалина в провансальской легенде*

История ее паломничества в Прованс, где она, как говорят, прожила много лет как отшельница, возникла во Франции в XI веке и рассказана в «Золотой легенде». Она основана на легендах о другой раскаявшейся грешнице — МАРИИ ЕГИПЕТСКОЙ, которая была известна во Франции намного раньше. Обнаружение предполагаемых реликвий Магдалины в XIII веке привело к быстрому росту ее культа. Быть может, наиболее курьезным памятником ей является церковь Ла Мадлен в Париже — псевдоклассический храм, первоначально предназначавшийся для прославления Наполеона.

4. *Путешествие в Марсель.* Мария, Марфа и Лазарь с

другими спутниками отправились в путешествие на корабле без матросов, весел и руля и, ведомые ангелом, в конце концов благополучно приплыли в Марсель. Здесь Мария проповедовала аборигенам-язычникам и многих крестила. Этот сюжет встречается главным образом в церквах, посвященных Магдалине.

5. *Взятие Магдалины на небо.* В уединенном горном месте около Санте-Бауме, которое до сих пор является местом паломничества, она провела тридцать лет, постясь и каясь. Семь раз в день ангелы спускались к ней и поднимали ее на небо, где она удостаивалась наслаждения кратко лицезреть грядущее блаженство. Однажды один отшельник осмелился подсмотреть ее воспарение на небо и вернулся в Марсель с новостями об этом. Этот сюжет встречается уже в ренессансном искусстве, но традиционным становится с конца XVI века, в эпоху Контрреформации. Ранние версии показывают ее полуодетой, возносящейся в молитвенной позе. В барочном искусстве она предстает обнаженной или прикрытой своими длинными волосами и может полулежать среди облаков, подобно Венере. Она переносится множеством ангелов, один из которых несет ее кувшин с притиранием. Иногда с земли ей вслед смотрит отшельник. Эта сцена напоминает МАРИЮ ЕГИПЕТСКУЮ, переносимую ангелами через Иордан.

6. *Последнее причащение Магдалины.* Обряд совершается ангелами в ее пещере в горе или — согласно другой легенде — Св. Максимином (одним из ее спутников в путешествии) после того, как она была перенесена ангелами в его капеллу в Аиксе. Она стоит перед ним на коленях, поддерживаемая ангелами, в то время как он дает ей гостию.

См. также ДОМИНИК (7).

**Мария-Маддалена Паццийская** (1566—1607). Флорентийка, монахиня Кармелитского ордена. Она была женщиной страстного темперамента, выразившегося в религиозном мистицизме. Он принял форму видения Девы Марии, которая представила ее в белом покрывале как символ чистоты. Она изображается коленопреклоненной перед Девой Марией, берущей вуаль с блюда, которое ангелы держат в руках, и покрывает ею голову святой. Другое из сообщенных ею видений, также нашедшее отображение в живописи: она стоит на коленях перед Св. АВГУСТИНОМ, облаченным в епископские одежды, в тот момент, когда он пишет у нее на груди слова: «Verbum caro factum est» [лат. — «И Слово стало плотию»] (Ин., 1:14). Она

изображается перед Девой Марией, принимающей из ее рук Младенца Христа; получающей инструменты Страстей от Спасителя и обручающейся с ним в мистическом бракосочетании. Эти сцены встречаются главным образом в произведениях XVII века в церквах Кармелитского ордена, особенно в Италии. Она была канонизирована в 1669 году.

**Марк.** Один из четырех евангелистов, он был спутником Павла и Варнавы в их ранних миссионерских путешествиях и позже был с Павлом в Риме. Его атрибут — крылатый ЛЕВ. (См. подробнее ЧЕТЫРЕ ЕВАНГЕЛИСТА.) У него несколько надписей, из которых наиболее часто встречается «Initium Evangelii Jesu Christi filii dei» [лат. — «Начало Евангелия Иисуса Христа, Сына Божия»] (Мк., 1:1). Согласно Папийю, раннему отцу Церкви, цитируемому Евсевием («Церковная история», 3, 39:15), «Марк был переводчиком Петра». Отсюда возникло распространенное мнение, что он записал слова своего Евангелия под диктовку Петра. Часто они изображаются вместе: Петр держит книгу, а Марк — перо и чернильницу; или Петр проповедует с кафедры, а Марк сидит и записывает его слова. Считалось, что Марк посетил Александрию, чтобы проповедовать Евангелие, и стал первым епископом этого города; потому на нем иногда епископские одежды. Считалось, что там он и был замучен. (См. 4, ниже.) Его предполагаемые останки были перевезены из Александрии в Венецию в IX веке. Эта история рассказана в цикле мозаик в Сан-Марко. Как святой покровитель Венеции, он часто присутствует на картинах венецианской школы. Изображаемый в религиозных сюжетах, он держит в руке книгу (Евангелие), тем временем дож или другой венецианский сановник стоит перед ним на коленях; или он изображается представляющим их Деве Марии.

1. *Излечение Св. Анании.* Будучи в Александрии, Марк чудесным образом излечил одного сапожника по имени Анания, который проколол себе руку шилом. Сапожник обратился в христианство и после Марка стал епископом Александрии. Марк изображается лечащим, а также крестящим Ананию.

2. *Чудо рыбака.* Легенда XIV века повествует о том, как три странника попросили одного венецианского рыбака отвезти их в сильнейший шторм в открытое море. Здесь они встретили лодку, полную демонов, направлявшихся к городу, чтобы разрушить его. Три странника, которые оказались святыми Марком, Георгием и Николаем, изгнали демонов и спасли Венецию. Шторм после этого утих. Марк отдал свое кольцо

рыбаку и попросил передать его дожу как доказательство происшедшего чудесного события. Мы видим лодку в разгар бури, Марк стоит в ней, осеняя волны крестным знамением. Георгий в воинских доспехах, а Николай в епископском облачении. Демоны прыгают за борт со своего судна; другие исподтишка вскарабкиваются на него. Художники также изображали сцену вручения рыбаком кольца Марка дожу.

3. *Марк, освобождающий раба.* Другая легенда повествует о рабе-христианине, наказанном его хозяином — раба тащили по улицам Венеции к месту казни на площади. Св. Марк чудесным образом устремился вниз с неба и освободил раба от его оков. Его палачи и множество зевак отпрянули, пораженные, когда светящаяся фигура святого спустилась на обнаженное распростертое на земле тело раба (Тинторетто, Академия, Венеция).

4. *Мученичество Св. Марка.* Марк был схвачен в Александрии на Пасху, в тот самый момент, когда он служил мессу. В тюрьме ему явился Христос. Он умер после того, как был волоком протащен по улицам города на веревке, завязанной у него на шее. Внезапные буря и град рассеяли толпу нечестивцев, и его приверженцы — христиане смогли забрать тело, чтобы похоронить его. В искусстве изображаются как видение Христа Марку на потолке темницы, так и его смерть на улицах города.

**Марк Курций** (Ливий, 7:6). Жертвенная смерть римского воина Марка Курция была одной из нескольких легенд, призванных объяснить происхождение Lacus Curtius [лат. — Курциево озеро] — водоема на Форуме в Риме. Неожиданно посередине Форума земля разверзлась и образовалась пропасть, которая могла быть заполнена, согласно прорицателям, лишь «главным сокровищем Рима». Марк Курций истолковал это как доблестную юность города и принес себя в жертву, низринувшись в полном воинском облачении и на коне в бездну, которая сомкнулась над его головой. Эта тема встречается в итальянском ренессансном и барочном искусстве. Изображается воин на коне, прыгающий с края пропасти. Возможно, за ним наблюдают его товарищи и старейшины (Дж. П. Паннини, Фицуильям, Кембридж).

**Марк и Маркеллин,** римские воины, см. СЕБАСТЬЯН.

**Марс** (греч. — Арес). Бог войны, один из двенадцати олимпийских богов. Его жестокий и агрессивный характер сделал его ненавистным почти для всех, включая его собственных роди-

телей Юпитера и Юнону. Исключением была ВЕНЕРА, которая безнадежно была влюблена в него. Он не слишком популярная фигура в искусстве, за исключением сюжетов, в которых воинственный дух смиряется любовью. Не существует твердо установленного типа изображения Марса, хотя обычно он предстает молодым и энергично-мужественным. Его амуниция состоит из ШЛЕМА и ЩИТА, иногда также из нагрудников, но редко он экипирован полностью. У него КОПЬЕ, МЕЧ и иногда АЛЕБАРДА — оружие XV—XVII веков. Но они всегда лежат рядом, когда он побежден любовью. В ранней ренессансной живописи его может сопровождать ВОЛК — животное, священное в римские времена и имеющее подобный ему самому агрессивный характер. Волк является также напоминанием о том, что Марс был отцом РОМУЛА и Рема, вскормленных волчицей. Иногда он изображается со своей сестрой Беллоной, римской богиней войны, знатной дамой в воинском облачении.

1. *Марс, Венера и Купидон.* Об истории любви Марса и Венеры и о том, как их обнаружили запутавшимися в сетях Вулкана, когда они предавались ласкам, рассказывается в «Одиссее». (См. ВЕНЕРА, 8.) Ренессанс перевел их взаимоотношения в аллегорию Вражды, побеждаемой Любовью, — аллегорию, отражающую рыцарский кодекс типичного придворного того времени, соединявшего в себе качества воина и любовника. Купидон или амуры изображаются в тот момент, когда они разоружают Марса, стоящего на коленях перед Венерой. Или пара полулежит обнявшись, в то время как амуры возятся с доспехами Марса как с игрушками. Один из амуров может соединять пару любовным узлом. (См. также ПАРНАС.) Имеется противоположная тема, демонстрирующая Марса непобежденного, шлепающего Купидона. Одна его рука поднята, чтобы шлепнуть Купидона, который лежит на земле с завязанными глазами, его лук и стрелы разбросаны. Венера в свою очередь пытается вступиться за него. Ее голуби (символы любви) улетают. (См. также КУПИДОН, 5.)

2. *Марс и Минерва* («Илиада», 5:825 и далее). В Троянской войне Марс принял сторону троянцев, Минерва — греков. Двое они сошлись на равнине Илион и сразились. Марс вскоре пал от метко брошенного в него копья. Он изображается поверженным на поле брани, Минерва — победоносно стоящей над ним (Ж.-Л. Давид, Лувр). В аллегорическом плане Минерва олицетворяет Мудрость, чье оружие использу-

ется для защиты добродетелей и мирных искусств, оно сокрушает силы войны, которые символизирует Марс.

**Марсий,** см. АПОЛЛОН (4).

**Мартин Турский** (ок. 315—397). Христианский святой, родился в Паннонии (в настоящее время Венгрия); он стал епископом Тура ок. 370 года. Он был проповедником, основателем первых монастырей во Франции и разрушителем языческих капищ. Его влияние испытала вся Западная Европа, и много церквей было посвящено ему во Франции и Англии. Одет Мартин либо как епископ, либо как римский воин, носящий плащ, который он намеревается рассечь своим мечом. В любом случае рядом с ним может быть хромой нищий (см. 2, ниже). ГУСЬ у его ног может намекать непосредственно на время года, когда празднуется его день (11 ноября [по православному календарю Св.Мартин Милостивый поминается 12 октября. — *А.М.*]), которое, как считается, совпадает с временем миграции гусей (или временем, когда их режут и едят). Повествовательные циклы особенно часто встречаются во французских соборах XIII—XIV веков. Отдельные сцены широко распространены в ренессансном искусстве Северной Европы.

1. *Посвящение Св. Мартина в рыцари.* Он получает свой меч от императора Констанция, сына Константина Великого [автор называет императора Констанцием II, что является ошибкой: у Константина Великого было три сына — Константин II, Констанс и Констанций; в данном случае речь должна идти о последнем. — *А.М.*], а щит — от адъютанта, другой прилаживает ему шпоры.

2. *Милосердие Св. Мартина; Мартин, отрезающий часть своего плаща.* После вступления в римскую армию Мартин нес свою службу в Галлии. Однажды он повстречал нищего, дрожавшего от зимней стужи. Мартин отрезал половину своего *paludamentum* (или военного плаща) и отдал ее бедняку. В ту ночь ему приснилось, что Христос пришел к нему обернувшимся в тот кусок, который Мартин отдал. Святой обычно на коне и изображается в тот момент, когда разрезает свой плащ мечом или накидывает часть его на плечи нищего, который стоит перед ним на коленях. Изображается также видение ему во сне Христа.

3. *Св. Мартин отрекается от своего оружия.* Мартин, попросивший о своем увольнении из армии, как это принято среди многих христианских пацифистов, был обвинен в тру-

сости, поскольку битва была неизбежна. Но в начавшемся бою он смело выступил вперед, неся один лишь крест, и пораженные враги взмолились тогда о мире. Он изображается стоящим перед вражескими воинами с крестом в руке, тем временем его командир с изумлением смотрит на происходящее.

4. *Месса Св. Мартина*. Однажды Мартин служил мессу в мало подходящей для этого блузе, отдав свою ризу нищему, которого встретил по пути в церковь. За алтарем огненный шар — символ его горячего милосердия — спустился на его голову, а ангелы покрыли его руки «золотыми рукавами, полными драгоценных камней».

**Марфа.** Персонификация хлопотливой домашней хозяйки — активного типа, по контрасту с ее созерцательной сестрой Марией Вифанской. (См. МАРИЯ МАГДАЛИНА, 2.) Она решила пригласить к ним в дом Христа, когда умер их брат Лазарь. (См. ВОСКРЕШЕНИЕ ЛАЗАРЯ.) Согласно «Золотой легенде», она сопровождала Марию и Лазаря в их евангелической миссии во Францию и символически победила дракона, который держал в страхе жителей Тараскона в Провансе, опрыскав его святой водой. Как патронесса домохозяек Марфа одета просто и держит КОВШ, или дуршлаг, или связку КЛЮЧЕЙ. Как победительница дракона (или Сатаны), она попирает его ногами, держа при этом в руке КРОПИЛО. В религиозных картинах с Девой Марией она образует пару с Марией Магдалиной.

**Маска**. Личина и потому символ обмана и атрибут персонифицированной ЛЖИ (порока) (ГЕРКУЛЕС, 21), и НОЧИ, которая дает укрытие пороку. У Мельпомены (МУЗЫ трегедии) маска является ее атрибутом.

**Матфей**. Апостол, традиционно считающийся автором первого Евангелия. Он был мытарем в Капернауме, и когда сидел в своей конторе за сбором подати, был призван Христом следовать за ним. Его атрибутом, как одного из евангелистов, является крылатое существо, напоминающее ангела, — одно из «апокалипсических животных». (См. ЧЕТЫРЕ ЕВАНГЕЛИСТА.) Часто изображается, как оно диктует, а Матфей записывает. У апостола книга, перо и чернильница — атрибуты ПИСАТЕЛЯ. В качестве апостола он держит КОШЕЛЕК — напоминание о его предыдущей деятельности. Согласно его житию, он претерпел мученическую смерть, будучи обезглавлен, и потому у него может быть ТОПОР или АЛЕБАРДА. Из нескольких надписей Матфея чаще других встречаются: «San-

ctam Ecclesiam Catholicam; sanctorum communionem» [лат. — «(Верую в) Святую Католическую Церковь; общность святых»] из Апостольского символа веры; «Primum querite regnum Dei» [лат. — «Ищите же прежде Царства Божия»] (Мф., 6:33); «Liber generationis Jesu Christi» [лат. — «Родословие Иисуса Христа»] (Мф., 1:1).

*Призвание Матфея* (Мф., 9:9). «Иисус увидел человека, сидящего у сбора пошлин, по имени Матфея, и говорит ему: следуй за Мною. И он встал и последовал за Ним». Матфея можно видеть сидящим за столом, на котором лежат деньги. К нему приходят плательщики. Присутствует Христос, возможно, с Петром и Андреем. Матфей поднимает глаза на Христа или может приподниматься со своего места.

**Медведь.** Согласно бестиариям, медвежата-детеныши рождались бесформенными и буквально «вылизывались» в определенную форму матерью — акт, который средневековая церковь сделала символом христианизации обращенных язычников. Медведь является атрибутом ЕВФИМИИ и персонифицированного ЧРЕВОУГОДИЯ. Две медведицы растерзали детей, которые насмехались над ЕЛИСЕЕМ. Нимфа Каллисто была превращена ДИАНОЙ (5) в медведицу.

**Медея.** По греческой легенде, жена Ясона, страстная и ревнивая женщина. Она убежала с ним из своей родной Колхиды, когда он возвращался в Грецию после того, как завладел Золотым Руном. Позже он покинул ее, чтобы жениться на гречанке. Ничто не могло остановить Медею в ее мести. Она пошла даже на убийство двух своих сыновей, не говоря уж о жене Ясона и его тесте. Но художники (за исключением античных) меньше интересовались этой стороной ее истории, чем тем, что она была колдуньей. Образ мстительной жены рожден пьесой Еврипида «Медея», художники, однако за темами для себя обращались к Овидию. В «Метаморфозах» он подробно говорит о силе колдовства Медеи, ее магических зельях и так далее и лишь походя упоминает о подробностях трагедии. Так (7:164—294) Медея изображается омолаживающей престарелого Эсона, отца Ясона, — она делает это посредством пуска его старой крови и замены ее специальным, ею изготовленным травяным отваром. Она стоит у дымящегося котла и бросает в него пригоршню ингредиентов, тем временем Эсон лежит рядом обнаженный. Уловкой Медея расположила к себе дядю Ясона Пелия, который захватил трон Эсона (7:298—350). Она обещала дочерям Пелия, что проделает ту же операцию над их

отцом, и уговорила их взять ножи и пустить его кровь. Когда они так и сделали, Медея «умчалась на змеях крылатых», оставив их с трупом. Женщины обычно изображаются в момент нанесения старику ударов ножом. Овца или барашек, стоящий рядом с Медеей, намекает на ее более раннее магическое омоложение барана, совершенное для того, чтобы убедить дочерей Пелея в своей силе. Иногда Медея изображается на своей колеснице; ее везут ДРАКОНЫ (7:350, 398). См. также ЯСОН.

**Медный змей,** см. МОИСЕЙ (12).

**Медовые соты.** Атрибут ИОАННА КРЕСТИТЕЛЯ. Купидон, ужаленный пчелой, держит медовые соты (КУПИДОН, 3); он может присутствовать в таком виде в Золотом веке (ВЕКА ЧЕЛОВЕЧЕСТВА).

**Медоро** (мавр), см. АНДЖЕЛИКА.

**Медуза** («Мет.», 4:769—803). В греческой мифологии одна из трех ужасных сестер Горгон, чья внешность была столь устрашающей, что всякий, кто бросал взгляд на нее, превращался в камень. У нее были широко раскрытые глаза, клыки вместо зубов, ее язык всегда был высунут, и вместо волос у нее вились змеи. Медуза была обезглавлена Персеем, но и после смерти ее голова сохранила способность превращать в камень. Это было причиной ее использования на щитах воинов и в других случаях — в качестве защитного талисмана. Миф повествует также о том, что Минерва, бывшая защитницей Персея, поместила голову Горгоны на своей эгиде — своего рода тунике из козьей шкуры, окаймленной змеями. Ее часто можно видеть в греческой вазовой живописи. В более позднем искусстве голова становится обычной характерной особенностью щита Минервы. Иногда она встречается в качестве «портретного этюда» в барочной живописи, а также в мраморе и бронзе. См. ПЕРСЕЙ; КОРАЛЛ.

**Меланхолия,** персонифицированная, см. ЧЕТЫРЕ ТЕМПЕРАМЕНТА.

**Мелеагр** («Илиада», 9:430—605; «Мет.», 8:260—546). В греческой мифологии сын царя Каледонии (в Этолии). Его отец оскорбил ДИАНУ, которая в отместку наслала чудовищного вепря опустошить его страну, и Мелеагр с верными ему воинами отправился убить его. Первой, кто ранила вепря, была АТАЛАНТА — дева-охотница, возлюбленная Мелеагра. Когда животное наконец было убито, Мелеагр преподнес ей его голову и шкуру. Это послужило причиной его ссоры с другими, и

Мелеагр убил двух братьев своей матери. При рождении Мелеагра мойры предсказали, что он будет жить, пока горит пылающее в огне полено. Тогда его мать выхватила головешку из огня и сберегла ее, но теперь, узнав о смерти своих братьев, она опять бросила ее в огонь. Мелеагр зачах и умер.

*Охота на калидонского вепря* (Филострат Младший, «Картины», 15). Вепрь стоит под деревом в плотном кольце охотников и их злобно лающих собак. Аталанта только что пустила свою стрелу; копье Мелеагра в воздухе — оно летит в зверя. Около вепря лежит мертвый человек. Следующая сцена показывает Мелеагра, преподносящего голову и шкуру вепря Аталанте, которая может сидеть под деревом. Присутствует Купидон. Иногда Мелеагр изображается обнажающим меч перед своим дядей; изображается также его мать Алфея, бросающая в огонь полено. Эта тема иногда используется для картин, представляющих лесной пейзаж.

**Мелхиседек,** см. АВРААМ (1).

**Мельпомена,** см. МУЗЫ.

**Менада,** или вакханка. Необузданная женщина, жрица БАХУСА, принимавшая участие в его оргиастических обрядах — вакханалиях.

**Менора,** см. СВЕЧА.

**Ментор,** попечитель, см. ТЕЛЕМАХ.

**Меркурий** (греч. — Гермес). Один из двенадцати богов Олимпа, быть может, самый легкоузнаваемый. Он часто фигурирует в мифологических сюжетах, но, как правило, на второстепенных ролях — как посланец богов или в качестве проводника. По облику своему Меркурий типичный греческий юноша — миловидный и атлетически сложенный. Его постоянные атрибуты — крылатые САНДАЛИИ (для быстроты передвижения); крылатая шапочка (лат. — *petasus*) — круглая и низко посаженная, иногда заостренная спереди (ШАПКА); КАДУЦЕЙ — волшебный жезл с двумя змеями, обвивающими его, и тоже обычно крылатый; он обладает силой навевать сон. Меркурий был сыном и посланцем Юпитера, и на него была возложена миссия сопроводить трех богинь — Юнону, Венеру и Минерву — к пастуху Парису, чтобы он рассудил их. (См. СУД ПАРИСА.) Он изображается также передающим Парису яблоко раздора. В качестве проводника он сопровождает на небо Психею, чтобы она обручилась с КУПИДОНОМ (6), — он может нести ее на руках, и вместо кадуцея у него может быть труба вестника. Он перенес ПАНДОРУ на землю — тема,

внешне похожая на предыдущую. Он сопровождал души умерших в преисподнюю к ХАРОНУ-перевозчику и вывел Прозерпину из подземного царства (см. ПОХИЩЕНИЕ П.) Его образ как покровителя путников — ГЕРМА — устанавливался на дорогах, чтобы указывать расстояния и границы. В искусстве он представлен в виде четырехгранной колонны, увенчанной головой и торсом бога. Меркурий был также богом коммерции, особенно в его римском варианте, и потому у него может быть КОШЕЛЕК. Он был хитрецом и похитителем коров (см. АПОЛЛОН, 8), однако при этом он был покровителем пастухов и стад — в таком случае его атрибутом является БАРАН. Он изобрел лиру. (См. АПОЛЛОН, 8.) В аллегории Меркурий персонифицирует Красноречие и Разум — качества учителя. Он изображается обучающим Купидона чтению, возможно, в присутствии ВЕНЕРЫ (матери Купидона) — тема, которая отражает идеалы образования в эпоху Ренессанса. В этом смысле он сближается с Аполлоном, и потому его можно видеть на Парнасе.

1. *Меркурий и Аргус* ( «Мет.», 1:668—721). Одной из многих возлюбленных Юпитера была Ио, принцесса Аргоса. Но эта любовная связь была расстроена его женой Юноной, превратившей Ио в белую корову и передавшей животное стоглазому великану Аргусу, чтобы он охранял ее. Юпитер послал Меркурия убить великана, что тот и сделал, усыпив его сначала музыкой. Аргус, чаще всего изображаемый как дюжий пастух с обычным числом глаз, дремлет, сидя у скалы или под деревом. Меркурий играет на дудке или подкрадывается с поднятым мечом. Ио спокойно пасется поблизости. Когда Меркурий изображается в полный рост, он может поставить ногу на отрубленную голову — аллюзия на Аргуса. (См. также ИО и ЮНОНА.)

2. *Меркурий и Герса.* Овидий («Мет.», 2:708—832) рассказывает о том, как три сестры, возвращавшиеся с празднества Минервы и несшие на головах священные корзины, были замечены Меркурием, который тут же влюбился в самую красивую из них — Герсу. Другая из сестер — Аглавра — была снедаема завистью и препятствовала Меркурию войти в покои Герсы, когда однажды ночью он пришел к ней. Он коснулся Аглавры своим жезлом, и она превратилась в черный (цвета ее мыслей) камень. Встречаются две сцены. Девушки гуляют на открытом воздухе, на головах у них корзины. Меркурий парит над ними. На заднем плане храм Минервы. Может присут-

ствовать Купидон. Или Меркурий изображается входящим в покои Герсы. По мановению его жезла Аглавра падает на землю у его ног. Герса, пораженная, отпрянула. Или — другой вариант — Аглавра, с завистью, написанной на ее лице, заглядывает за занавес на постель, где влюбленные предаются любовным утехам.

См. также: БАХУС (1); ЦИРЦЕЯ; ФИЛЕМОН И БАВКИДА; ПРОМЕТЕЙ.

**Месса.** Церковная служба Евхаристии в Римской католической церкви, совершаемая епископом или пресвитером. В искусстве он часто изображается лишь с одним прислуживающим ему священником — диаконом, хотя в действительности в случае совершения службы епископом требуется присутствие иподиакона и других священников. Месса Св. ГРИГОРИЯ ВЕЛИКОГО (5) сопровождается видением святому распятого Христа; месса ФИЛИППА НЕРИ — видением Девы Марии. В мессе МАРТИНА ТУРСКОГО (4) огненный шар спускается на его голову; в мессе БЕНЕДИКТА (11) две монахини поднимаются из своих могил. Месса Св. Жиля изображает КАРЛА ВЕЛИКОГО коленопреклоненным перед алтарем и ангела, витающего над ним. Месса Больсенская имеет отношение к молодому священнику города Больсены в Центральной Италии в XIII веке, который усомнился в доктрине пресуществления хлеба и вина в истинные тело и кровь Христа. О нем рассказывали, что во время служения им мессы в момент поднятия гостии на ней в пяти местах выступила кровь, как бы из пяти ран Христа. (Рафаэль, Ватикан, Станца д'Элиодоро.)

**Месса со свечами,** см. ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ГОСПОДА В ХРАМЕ.

**Месяцы,** см. ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ.

**Мехи.** Демон задувает свечу мехами — ЖЕНЕВЬЕВА. Старик у печи, орудующий мехами, — АЛХИМИК.

**Меч.** Оружие воина во многих повествовательных сценах (см. ВОИН); также символ власти и административной справедливости, подобно тому, как пальмовая ветвь — атрибут христианского мученика. В качестве эмблемы Павла (апостола) он символизирует меч духовный: «меч духовный, который есть слово Божие» (Еф., 6:17); он был также инструментом его мученичества. Среди мучеников с мечом могут быть узнаны ИАКОВ СТАРШИЙ; АГНЕССА; меч, пронзающий грудь мученицы, — ИУСТИНА, то же самое, со львом — ЕВФИМИЯ; меч, пронзающий шею мученицы — ЛЮЦЦИЯ; пронзающий

грудь монаха или вонзенный в его череп — ПЕТР МУЧЕНИК; вонзенный в череп епископа, — ФОМА БЕКЕТ; пронзающий книгу, которую держит в руках епископ, — БОНИФАЦИЙ; с наковальней — АДРИАН; пара святых, один с плеткой, другой с мечом — ГЕРВАСИЙ И ПРОТАСИЙ. Меч и плащ являются атрибутами МАРТИНА ТУРСКОГО, который изображается также разрезающим мечом свой плащ. Меч иногда является атрибутом ЮЛИАНА ГОСПИТАЛИТА. Семь мечей, пронзающие грудь Девы Марии, — это ее семь скорбей (ДЕВА МАРИЯ, 2). Меч исходит из уст Христа-«старца» (АПОКАЛИПСИС, 2) и из уст воина на коне (АПОКАЛИПСИС, 22). Меч и лилия находятся по обе стороны от лика Христа на Суде (СТРАШНЫЙ СУД, 1). Меч может держать Европейская СИВИЛЛА.

Что касается аллегорических фигур, то меч является атрибутом СПРАВЕДЛИВОСТИ (в портретной живописи меч может означать, что модель поступает справедливо); ТВЕРДОСТИ, которая держит колонну; ХРАБРОСТИ (воительница); ГНЕВА (аналогично воину); фигуры холерического темперамента (одного из ЧЕТЫРЕХ ТЕМПЕРАМЕНТОВ); Венеции, с двумя львами (ГОРОДА, персонифицированные); Риторики (одного из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ); Мельпомены (МУЗЫ трагедии). Вложенный в ножны, эфес завязан — принадлежит УМЕРЕННОСТИ. Женщина, убивающая себя мечом, — это средневековое Отчаяние (см. НАДЕЖДА). Меч — символ «*Vanitas*» (см. НАТЮРМОРТ). Меч и сандалии обнаруживаются под камнем, который поднял ТЕСЕЙ (1). Спящий воин, которому преподносятся меч и книга, — СЦИПИОН (2). Пахарь, которому римский воин преподносит меч, — ЦИНЦИННАТ.

**Мидас.** По греческой легенде, царь Фригии, который был одарен Бахусом в ответ на благодеяние, совершенное им по отношению к Силену, одному из свиты бога («Мет.», 11:100—145). Мидас возжелал, чтобы все, к чему бы он ни прикоснулся, превращалось бы в золото, но вскоре осознал свою опрометчивость, когда вся его пища стала несъедобной. Бахус сжалился над ним и велел ему искупаться в источнике Пактол в Лидии. Отсюда популярная этиология золотоносных свойств реки, считавшейся источником богатства царей Лидии, последним из которых был царь Крез. Мидас изображается стоящим на коленях и кающимся перед Бахусом, рядом спит пьяный Силен; или умывающимся в реке, за ним наблюдает

молодой бог, в то время как бог реки наклоняет над ним свою урну (Пуссен, музей Метрополитен, Нью-Йорк). В другой раз неудачливый Мидас получил в награду ослиные уши за оскорбление бога (см. АПОЛЛОН, 5: *Суд Мидаса*).

**Милон Кротонский.** Легендарный борец, прославившийся своей силой. Он жил в Кротоне, греческой колонии в Южной Италии, в VI веке до н. э. Согласно Валерию Максиму (9:12), Милон, увидев однажды дуб, в который был вбит клин, попытался вырвать распорку. Хотя ему удалось выбить клин, его руки оказались защемленными в стволе дерева. Он стал беспомощной добычей для диких зверей, которые быстро растерзали его. В итальянской барочной живописи он изображается часто обнаженным и мускулистым, его руки защемлены в стволе дерева. На картине он либо один, либо на него нападает лев (Алессандро Виттория, бронза, Ка д'Оро, Венеция).

**Милосердие** (лат. — *Caritas*) [Любовь]. Самая главная из трех «теологических добродетелей» (см. ДОБРОДЕТЕЛИ И ПОРОКИ). «А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше» (1, Кор., 13:13). Новая Английская Библия употребляет в данном случае слово «любовь» (англ. — *love*) — более подходящее на современный слух, поскольку у термина «милосердие» (англ. — *charity*) превалируют обертоны значения «раздача милостыни». Церковь в действительности учит, что милосердие — это и любовь к Богу (*amore dei*), и одновременно любовь к ближнему (*amore proximi*), и что вторая мало стóит без первой. Оба эти аспекта нашли отражение в той манере, в какой было принято изображать милосердие. Последней легче было придать зримый образ. Так, в готическом искусстве существует фигура женщины, творящей шесть дел милосердия (Мф., 25:35—37) — утолять голод, жажду, предоставлять приют, одевать, лечить, утешать в неволе. В изобразительном искусстве все это слилось в одно из этих дел — предоставление одежд оборванному: нищий, стоящий рядом с фигурой Милосердия (она может держать узел с пожитками), надевает через голову рубаху. В XIII веке Бонавентура развил концепцию божественной любви в концепцию света, горящего огня — метафору, которую легко было выразить средствами изобразительного искусства. С тех пор в итальянском искусстве фигура Милосердия стала изображаться с ПЛАМЕНЕМ, обычно пылающим в сосуде, напоминающем по форме вазу, который она держит в руке; это может быть также СВЕЧА.

Начиная с XIV века фигура эта может высоко держать сердце, как бы предлагая его Богу. Иногда это соединяется с атрибутами, указывающими на земное милосердие, такими, как РОГ ИЗОБИЛИЯ или корзина с ФРУКТАМИ. Из пороков Милосердию в средневековье противопоставлялась Скупость — у фигуры, ее олицетворяющей, мешок денег или кошелек, или же она наполняет деньгами кованый сундук. Ренессансная традиция, идущая от Джотто, заменяла Скупость Завистью (*Invidia* — лат.), терзающей сердце и, возможно, со змеей. Появившийся в Италии в первой половине XIV века новый тип изображения Милосердия происходит, вероятно, от старого образа *Virgo Lactans* [лат. — Дева Кормящая] (ДЕВА МАРИЯ, 6) — женщины, кормящей двух младенцев. Поначалу соединенный с другими мотивами — пламенного сердца и свечи, — к XVI веку он постепенно стал доминировать и оставался общепринятым типом изображения на протяжении всей последующей истории европейского искусства. (Противоположный этому типу Милосердия порок, порой изображавшийся в итальянской живописи XIV века, — Жестокость (лат. — *Crudelitas*), предстающая в виде злобной фигуры, нападающей на младенца.) В последнем типе изображения Милосердия фигуру женщины-матери обступают трое или четверо младенцев, один из которых обычно у груди. Хотя Контрреформация продолжала придерживаться двойного толкования понятия *amor* (любовь), этот сугубо человеческий образ Милосердия оставался общепризнанной формой. С конца XVI века мотив с аналогичным значением — ПЕЛИКАН, кормящий своих детенышей собственной кровью, — стал устойчивым атрибутом Милосердия.

**Милосердие по-римски** («Цимон и Перо»). Из известных примеров сыновнего почтения в античной литературе пример Цимона и Перо — один из тех, что более всего привлекали художников XVI—XVIII веков в Италии и Нидерландах. Валерий Максим в сочинении, названном «De pietate in parentes» [лат. — «О почтении к родителям»] (5:4), рассказывает о некоем Цимоне — старике, ожидавшем казни в тюремной камере и по этой причине оставленном без пропитания. Тюремщик разрешил дочери Цимона Перо навестить отца. Она накормила его, дав ему свою грудь. Сцена представляет собой тюремную камеру; седой узник, обычно в кандалах, склонился на колени молодой женщины, которая кормит его грудью. Тюремщик уставился на происходящее сквозь решет-

чатое окно; или палачи, с мечами в руках, входят в камеру. Барочные примеры этого сюжета часто являются просто аллегорией юности и старости, нередко с подчеркиванием сексуального момента. В неоклассицизме конца XVIII века эта тема трактуется как моральный пример дочерней любви, каковым эта тема поначалу и была.

**Мульвийский мост, Битва у М.М.,** см. КОНСТАНТИН ВЕЛИКИЙ (2).

**Миндаль.** Символ чистоты Девы Марии (Чис., 17:1—11), см. ААРОН (2). Миндалевидный ореол, окружающий Христа и Деву Марию, см. МАНДОРЛА.

**Минерва** (греч. — Афина Паллада). Одно из главных божеств античной Греции и Рима. Подобно Аполлону, оказывает благотворное воспитательное воздействие. В греческой мифологии она была дочерью ЮПИТЕРА (Зевса) и вышла полностью зрелой из его головы. Известная фигура в воинских доспехах, с копьем, щитом и шлемом, покровительница институтов науки и искусства, изображаемая так в гражданской геральдике, — это только один из многих ее аспектов. В ранней своей форме она была богиней войны, отсюда ее вооружение. Змееволосая голова Медузы была вручена ей ПЕРСЕЕМ после того, как она помогла ему убить этого монстра. В античном искусстве голова появляется на ее эгиде — плаще из козьей шкуры, обшитом бахромой из змей. Позднее голова Медузы стала украшать ее щит. Как богиня войны Минерва воюет за справедливость, а не ради разрушения, как Марс. Ее можно даже видеть с «Записками о [Галльской] войне» Цезаря — знак ее умудренности в ратных делах. Минерва была хранительницей других героев, помимо Персея. (См. ГЕРКУЛЕС, 21; ЯСОН; ТЕЛЕМАХ; ПРОМЕТЕЙ.) Она была покровительницей Афин, а Парфенон был ее храмом. (См. ниже, 1.) Подобно Диане, она была богиней-девственницей, хотя у нее и были поклонники, и среди них бог-кузнец Вулкан (Гефест) (см. ЭРИХТОНИЙ). Она была покровительницей многих домашних ремесел, в особенности прядильного и ткацкого (см. АРАХНА), и изобрела флейту [точнее — авлос. — *А.М.*] (см. АПОЛЛОН, 4). Но прежде всего для греков и римлян Ренессанса и более позднего времени она была богиней мудрости. Когда она предстает в этой роли, ее СОВА, священная для нее в античности, восседает рядом с нею, часто на груде КНИГ — символе учености. ЗМЕЯ ассоциировалась с греческой Афиной в начале ее культа. Эта ассоциация происходит от Матфея

(10:16): «Будьте мудры, как змии». Ее первое использование в этом смысле применительно к Минерве восходит, по-видимому, к ренессансной системе аллегорий, в которой эта богиня персонифицирует Мудрость. Она может держать ветвь ОЛИВЫ, порой являющуюся также символом мудрости.

1. *Спор Минервы с Нептуном* («Мет.», 6:70 — 82). Минерва и Нептун спорили о том, кому принадлежит Аттика, столицей которой были Афины. Олимпийские боги обещали отдать эту землю тому из соперников, кто преподнесет обитателям этой земли более полезный дар. Стоя на Акрополе, Нептун ударил о землю своим трезубцем, и из нее выпрыгнул конь. Минерва заставила цвести оливковое дерево — символ мира и изобилия. Победа была присуждена ей. Юпитер и Юнона изображаются восседающими на троне на небе среди других богов, наблюдающих за спором. Нептун, размахивая своим трезубцем, заставляет коня явиться из-земли. Минерва стоит рядом с Нептуном, держа оливковую ветвь. На заднем плане могут быть видны Афины. Этот миф служил объяснением происхождения покровительства Афины этому городу и, вероятно, отразил некую доисторическую перемену правления им.

2. *Минерва и музы.* Овидий описывает («Мет.», 5:250—268) то, как Минерва посетила муз на горе Геликон, месте их обитания, чтобы послушать их песни и истории и посмотреть священный источник — Иппокрену, который излился из скалы, после того как по ней ударил своим копытом крылатый конь Пегас. (Название Иппокрена происходит от двух греческих слов, означающих «конь» и «фонтан».) Сцена обычно представляет лесистый склон горы, где музы играют на своих инструментах или читают книги. Минерва только что явилась сюда или уже удобно расположилась среди муз. На заднем плане почти всегда изображается Пегас, прыгающий с высокой скалы, из которой брызжет поток воды. Связь Минервы с музами находилась в одном ряду с той традицией, которая сделала ее покровительницей искусств.

3. *Портреты женщин в образе Минервы.* Традиционным было изображать мужчин и женщин в образе богов и богинь (см. ВЕНЕРА, 8; ГЕБА; ДИАНА). Женщины в общественной жизни, особенно если они покровительствовали искусствам, часто изображались с атрибутами Минервы — как правило, совой, сидящей на груде книг, иногда даже в воинских доспехах. Нередко сама модель держит портрет — обычно

родственника (возможно, умершего) — знак расположения к личности, изображенной на этом портрете.

См. также КАДМ; КУПИДОН (2); СУД ПАРИСА; МАРС; СЕМЬ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ; ТРОЯНСКАЯ ВОЙНА (1).

**Минос,** судья мертвых, см. АД.

**Минотавр,** см. ТЕСЕЙ (2).

**Мир.** В системе светской аллегории фигура Мира, празднующего окончание войны, — результат хорошего правления или миротворческих качеств государственного деятеля. Эта женская фигура обычно крылатая, держит оливковую ветвь (и может носить оливковую корону) (ОЛИВА), у нее ГОЛУБЬ. Все это атрибуты, происходящие от эпизода, описанного в книге Бытия (8:10—11): голубь вернулся в ковчег «в вечернее время; и вот, свежий масличный лист во рту у него». РОГ ИЗОБИЛИЯ указывает на достаток, который приносит мир. КАДУЦЕЙ (довольно редко) в античности был знаком гонца, который являлся с мирным посланием. Мир (с голубем) может изображаться обнимающимся со СПРАВЕДЛИВОСТЬЮ, которая держит меч. В искусстве Ренессанса и барокко фигура Мира изображается держащей горящий ФАКЕЛ, им она зажигает огонь под грудой оружия.

**Мирт.** Вечнозеленый кустарник, священный для ВЕНЕРЫ в античную эпоху, ее атрибут, а также атрибут ее служанок — ТРЕХ ГРАЦИЙ. В эпоху Ренессанса мирт, поскольку он был вечнозеленым, стал символизировать вечную любовь, в особенности супружескую верность. Ветка мирта, преподносимая спящему воину, — СЦИПИОН (2).

**Миртилло, Коронование М.** Сцена из пасторальной пьесы «Il pastor Fido» [итал. — «Верный пастух»] итальянского поэта Гварини (1538—1612). Пастух Миртилло любил нимфу Амариллис. Чтобы иметь возможность быть в ее обществе, он переоделся женщиной. Он участвовал в игре с поцелуями вместе с Амариллис и ее подругами и, оказавшись победителем, в награду от Амариллис получил корону. Однако Миртилло переложил ее со своей головы на голову Амариллис, чтобы показать, что она равно достойна ее. Барочные художники изображают пасторальную лесную сцену с обнимающимися нимфами. Миртилло, возможно, одет как пастушка, но при этом очевидно, что он мужчина. Он получает корону или возвращает ее Амариллис.

**Миссал.** Книга, используемая для служения мессы, содержащая канон мессы и молитвы литургий главных церковных праздни-

ков на протяжении всего года. Иллюминированные миссалы традиционно включали в себя по крайней мере миниатюры Распятия и Христа в Славе.

**Митра.** Отличительный головной убор ЕПИСКОПА, который иногда носят кардиналы и некоторые аббаты. Она остроконечна и наверху раздвоена. Часто она богато орнаментирована вышивкой и драгоценными камнями. Простую белую митру может носить аббат — такая иногда у БЕНЕДИКТА. Три митры на земле — атрибут БЕРНАРДИНА СИЕНСКОГО и БЕРНАРДА — оба они трижды уклонялись от должности епископов. См. рис. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОДЕЖДЫ.

**Михаил,** архангел. Ангел-хранитель еврейского народа (Дан., 10:13,21), которого христианство приняло как святого — в широком смысле — воинствующей Церкви. Его корни, по-видимому, лежат в религии Древней Персии, пантеон которой был разделен надвое — свет и тьму или добро и зло. Боги света, с которыми ассоциируется Михаил, находились в постоянном конфликте с богами тьмы. Эта же тема нашла свое выражение в Книге Откровения (12:7—9): «И произошла на небе война: Михаил и ангелы его воевали против дракона (...) И низвержен был великий дракон, древний змий (...)». Источник этой цитаты, вероятно, дохристианский, хотя Церковь объясняла его в категориях христианского конфликта — Христос против Антихриста — и изображала Михаила побеждающим дьявола. Этот образ широко распространен в религиозном искусстве, особенно в церквах, посвященных Св. Михаилу. Он облачен в кольчугу и вооружен ЩИТОМ, МЕЧОМ или КОПЬЕМ или тем и другим. Подобно почти всем другим ангелам, у него крылья (которые не допускают никакого его смешения с другим победителем дракона — Св. Георгием). Сатана — либо в его получеловеческом обличии, либо в виде дракона — распростерт под ногами святого, который готов убить его. (См. также АПОКАЛИПСИС, 16.)

Св. Михаил также изображается взвешивающим души умерших (психостазис), чтобы измерить их истинные заслуги. Этому имеется аналогия в греческой и египетской религиях. Одной из обязанностей Гермеса (МЕРКУРИЯ), сопровождавшего души умерших в подземное царство, было взвешивать на весах души античных героев. Резная гема, датируемая первыми годами правления Константина, изображает Св. Михаила с кадуцеем и крылатой шапочкой — классическими атрибутами Меркурия. Другая связь между ними обнаруживается в тех

местах, которые выбирали для посвящения Св. Михаилу, — часто на вершинах гор и холмов, о которых известно, что раньше там стоял храм Меркурия. Христианское искусство традиционно изображает Св. Михаила держащим весы с человеческой душой на них — уменьшенного размера обнаженная человеческая фигура на каждой чаше. Одна фигура тяжелее, другая легче — этим способом художники различают праведника и грешника. Популярный мотив показывает демона, исподтишка тянущего одну из чаш весов. Св. Михаил в качестве взвешивателя душ часто образует главный эпизод в сценах СТРАШНОГО СУДА.

См. также АВРААМ (3); ДАНИИЛ (2); СМЕРТЬ ДЕВЫ МАРИИ; МОИСЕЙ (10).

**Младенец.** Младенец Христос, см. РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО; ПОКЛОНЕНИЕ ПАСТУХОВ; ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ; ДЕВА МАРИЯ (6—17). Младенец Христос является атрибутом АНТОНИЯ ПАДУАНСКОГО (у него на руках или на книге). Младенец на руках является атрибутом ВИНЦЕНТА ДЕ ПОЛЯ; в колыбели — АВГУСТИНА. Другие младенцы в колыбели или корзине, обнаруженные или опекаемые женщинами, — МОИСЕЙ (1); ЮПИТЕР (1); змея, выползающая из колыбели, — ЭРИХТОНИЙ. По поводу других рождений см. РОЖДЕНИЕ ДЕВЫ МАРИИ; ИОАНН КРЕСТИТЕЛЬ (2). Младенец на руках Меркурия — БАХУС (1); младенец, появившийся на свет из дупла дерева, — АДОНИС, РОЖДЕНИЕ А.; два спящих младенца на руках женщины, один, возможно, белый, другой черный — НОЧЬ и СОН, ЦАРСТВО С. Младенец у груди — см. ДЕВА МАРИЯ (6); с брызнувшим молоком — ПРОИСХОЖДЕНИЕ МЛЕЧНОГО ПУТИ; с другими, висящими вокруг, — МИЛОСЕРДИЕ. Меланхолия (один из ЧЕТЫРЕХ ТЕМПЕРАМЕНТОВ) может быть окружена маленькими детьми. Младенец, вскормленный козой, — ЮПИТЕР (1); волком — РОМУЛ (также иногда с Ремом); вскормленный сатиром — БАХУС (2). Младенец, лежащий на земле, обнаруженный пастухами, — ПАРИС; лежащий на пути упряжки, вспахивающей поле, — УЛИСС (1). Младенец в пустыне, на руках у матери, рядом святой, стоящий на четвереньках, — ИОАНН ХРИЗОСТОМ. Младенец, которого держат над рекой вверх ногами за лодыжку, — АХИЛЛЕС (1); которого держат подобным образом перед судьей и палачом, — СОЛОМОН (1). Младенцы, вырываемые у их матерей солдатами и убиваемые, — ИЗБИЕНИЕ МЛАДЕНЦЕВ. Младенец,

пожираемый стариком, — САТУРН. Младенец, сжимающий по змее в каждой руке, — ГЕРКУЛЕС (14). Младенец перед монархом, предлагающий два блюда, — МОИСЕЙ (2). Крылатый младенец — см. ПУТТО. Человеческая душа изображается в виде обнаженного младенца, порой крылатого.

**Млечный Путь,** см. ПРОИСХОЖДЕНИЕ М. П.

**Моисей.** Великий вождь иудейского народа, законодатель и основатель официальной религии, брат ААРОНА. Книга Исхода повествует о том, как Моисей вывел народ Израиля из египетского пленения, и о том, как он получил от Бога десять заповедей. Среди ветхозаветных фигур, которых Церковь считала прообразами Христа, Моисей был даже более значительной, чем Давид, и между его жизнью и жизнью Христа проводилось много параллелей. Предполагалось, что фрески Сикстинской капеллы, изображающие на противоположных стенах циклы сцен из жизни Моисея и Христа, будут трактоваться именно в этом аспекте. В других контекстах он предстает как прообраз Св. Петра. Обычно Моисей изображается седобородым, с развевающимися на ветру волосами, патриархального облика, хотя иногда он предстает молодым и без бороды. Его лик излучает сияние, которое принято было изображать в виде лучей света, напоминающих два рога, с обеих сторон. Художники средневековья и раннего Возрождения в самом деле наделяли его рогами. Эта традиция происходит от употребления в Вульгате — латинском переводе Библии — слова *cornutam* (лат. — «рогатый»), использованного при описании вида Моисея, в каком он предстал, когда спустился с горы Синай, держа скрижали Закона: «Лицо его стало сиять лучами». В латинском переводе этого фрагмента это слово означает «сияние лучами света» или «окруженный ореолом». Другими его атрибутами являются жезл (ПОСОХ) и таблички (скрижали) (ДОЩЕЧКА), иногда исписанные цифрами от 1 до 10 или цитатами из заповедей.

1. *Нахождение Моисея* (Исх., 2:1 — 10). Напуганный ростом численности израильтян, фараон приказал убить всех их младенцев мужского пола. Мать Моисея «взяла корзинку из тростника, и осмолила ее асфальтом и смолою; и, положивши в нее младенца, поставила в тростнике у берега реки». Дочь фараона, придя к реке со своими прислужницами, чтобы умыться, обнаружила Моисея и узнала в нем еврейского мальчика. Тогда сестра Моисея, тайно наблюдавшая за происходящим, вышла и предложила найти для малыша кормилицу

из евреек. Дочь фараона согласилась. Так Моисей вновь обрел мать. Моисей может изображаться плывущим по реке в своем ковчеге, который у северных художников может принимать вид плоской ивовой корзинки, или после своего спасения — окруженным женщинами, с обожанием его рассматривающими. Художники Ренессанса, особенно венецианские, изображают современных им придворных и пажей в свите, часто с сопровождающими их собаками. Нил порой персонифицирован на античный манер — он предстает речным богом со своей традиционной перевернутой урной. Этот эпизод считался прообразом «Бегства в Египет» — спасения Св. Семейства от избиения младенцев, учиненного Иродом. Истории о героях, изгнанных в младенчестве и спасенных рукой провидения, встречаются повсюду на Ближнем Востоке и в греческой мифологии. Авторы Исхода, должно быть, знали более ранний рассказ о рождении вавилонского царя Саргона I, повествующий о том, как его мать опустила его в реку в ковчеге, сделанном из тростника и обмазанном смолой. Картины, изображающие младенца Юпитера, оберегаемого корибантами, порой напоминают «Нахождение Моисея».

2. *Младенец Моисей: корона фараона и горящие угли.* Моисей был принят дочерью фараона. Однажды во дворце фараон, шутки ради, надел свою корону на голову Моисею, которую тот тут же сбросил на землю и сам вспрыгнул на нее (Иосиф Флавий, «Иудейские древности», 2. 9:7). Придворными это было воспринято как предзнаменование того, что Моисей свергнет фараона. Чтобы испытать малыша, были принесены два блюда: на одном лежали горящие угли, на другом — черешня (или — по другой версии — кольцо, украшенное рубинами). Моисей, направляемый ангелом, выбрал угли и положил их — горящие — в рот. Так он доказал свою невиновность в каких бы то ни было предательских по отношению к фараону замыслах. Эта еврейская легенда позднего происхождения появилась, вероятно, для того, чтобы объяснить очевидное заикание Моисея: «Я медлителен речью и медлителен языком».

3. *Моисей убивает египтянина* (Исх., 2:11 — 15). Израильтяне были угнетаемым народом в Египте. Однажды Моисей увидел, как один египтянин бил еврея, и, бросившись в драку, убил этого египтянина, а тело зарыл в песок. Но о содеянном Моисеем стало известно, и фараон вознамерился убить его. Тогда Моисей бежал в землю Мидиамскую.

4. *Дочери Иофора* (Исх., 2:16—22). Моисей повстречал у колодца семерых дочерей Иофора, священника Мидиамского. Явившиеся пастухи не позволили им напоить стадо их отца и прогнали их. Тогда Моисей заступился за них и сам напоил овец. Познакомившись с ним, дочери Иофора пригласили Моисея в дом их отца. На одной из них — Сепфоре — он женился.

5. *Горящий куст* [Неопалимая купина] (Исх., 3:1—10). Пася стада своего тестя, Моисей пришел к горе Хорив, где ему было видение куста, который горел, но не сгорал. Из куста к Моисею воззвал сам Господь, говоря ему, что он должен освободить народ Израиля от его угнетателей-египтян и вывести его в Ханаан, «где течет молоко и мед». Моисей изображается стоящим на коленях перед кустом или снимающим свою обувь, как это делают мусульмане на святой земле. Иногда его пастушеский посох превращается в змея — чудесный знак божественного присутствия. (Впоследствии то же чудо повторилось с Аароном, представшим перед фараоном и его волхвами.) Для средневековой Церкви горящий, но не сгорающий куст был символом Девы Марии, родившей Христа, но не потерявшей невинности. Существует определенный тип изображения (византийский по происхождению), демонстрирующий ее на троне в языках пламени.

6. *Еврейская Пасха и смерть первенцев* (Исх., 12; 13). Моисей, как инструмент Бога, наслал череду бедствий на Египет с тем, чтобы вынудить фараона отпустить евреев из рабства. Но после каждого из бедствий фараон становился только еще более ожесточенным. В конце концов Моисей пригрозил смертью всех первенцев египтян, в том числе и фараона. При этом иудеям было велено сделать особые приготовления к исходу из Египта: они должны были убить агнца и его кровью начертить знак — по традиции тау-крест (Т) — на косяках дверей своих домов. Они должны были зажарить и съесть агнца, причем сделать это определенным образом: «пусть будут чресла ваши перепоясаны, обувь ваша на ногах ваших и посохи ваши в руках ваших, и ешьте его с поспешностью; это Пасха Господня». В ту ночь карающий ангел пришел, но прошел мимо иудеев, чьи дома были отмечены знаком на дверях, а поразил лишь египетских первенцев. Обрушившаяся на египтян кара сломила упрямство фараона, и он выслал иудеев прочь. Еврейская Пасха, остающаяся одним из главных религиозных праздников иудеев, заняла свое место в христи-

анском искусстве ввиду того, что считается прообразом Тайной Вечери. Участвующие в ней изображаются стоящими вокруг стола, на котором лежит приготовленный агнец; они готовы отправиться в путь, или они нагружают верблюдов и ослов, готовясь к путешествию. В сцене смерти первенцев, изображаемой на заднем плане, гибнет также и скот, на который тоже распространилась Божья кара.

7. *Переход через Красное* [Чермное] море (Исх., 14:19—31). Чтобы наставить израильтян в начале их исхода из Египта в Землю Обетованную, Бог показал им путь в виде «столпа облачного», который «был облаком и мраком для одних и освещал ночь для других». Узнав об уходе иудеев, фараон отправил в погоню за ними армию всадников и колесниц. Достигнув Красного моря, Моисей простер руку, заставив ветры дуть так, что вода разделилась, оставив сухой проход, по которому прошли израильтяне. Когда же по нему направились египтяне, Моисей вернул воды в прежнее состояние, и они поглотили армии фараона. Израильтяне — спасенные — на противоположном берегу воспели Господу песнь благодарения, и Мариамь, сестра Моисея, и другие женщины на радостях танцевали и били в тимпаны. Фараон и его армия изображаются тонущими в полной сумятице, всадники и лошади барахтаются в воде. Столп может принять форму античной колонны, и его может сопровождать ангел. Израильтяне после перехода все еще тащат свои пожитки в узлах на головах, как это делают обычно крестьяне, или они на радостях обнимаются, или, стоя на коленях, возносят благодарственную молитву. Ранняя Церковь интерпретировала этот эпизод как символ христианского крещения.

8. *Сбор манны* (Исх., 16:11—36; Чис., 11:7—9). В пустыне израильтяне, страдая от голода, стали роптать на Моисея и Авраама. Но Бог пообещал обеспечить их всем необходимым, и «поутру... роса поднялась, и вот, на поверхности пустыни нечто мелкое, круповидное, мелкое, как иней на земле» лежало. Вкусом это было «как лепешка с медом», и израильтяне собирали его в большом количестве. Продукт этот был им неизвестен, и потому они назвали его манна, возможно, от еврейского слова, означающего удивление — «Что это такое?». Поскольку о манне было сказано, что она падает на землю словно роса, израильтяне иногда изображаются высоко держащими свои корзины, будто ловят ее, падающую с неба. Другой тип изображения: они собирают ее на земле в разные емкости.

В этом сюжете видели прообраз насыщения Христом множества людей, или Евхаристии. Иосиф Флавий думал, что манна — это своего рода съедобный лишай или медвяная роса на листьях растений, однако теперь считается, что манна — это некие сладкие выделения некоторых насекомых.

9. *Моисей, добывающий воду из скалы* (Исх., 17:1—7; Чис., 20:1—13). В пустыне израильтяне страдали от жажды, и тогда Моисей призвал на помощь Бога. Тот приказал ему взять свой жезл и ударить им по скале, и тогда из нее забьет вода. Моисей так и сделал, и люди и стада напились. Старцы, сопровождающие Моисея к скале, изображаются иногда с воздетыми в жесте благодарности руками, а народ тем временем пьет или наполняет свои горшки. Частый сюжет в искусстве на протяжении всей христианской эры, он являлся символом утоления духовной жажды, которое дает человеку Церковь.

10. *Аарон и Ор поддерживают руки Моисея* (Исх., 17:8—13). Будучи в пустыне, израильтянам пришлось воевать с амаликитянами. Моисей поднялся на вершину холма, чтобы оттуда наблюдать за сражением вместе с Аароном, своим братом, и Ором, своим зятем. Пока Моисей держал свои руки поднятыми, чудесным образом побеждали израильтяне. Но когда он их опускал, амаликитяне теснили их. Когда Моисей устал, Аарон и Ор усадили его на камень и каждый из них держал руку Моисея, пока не завершился день — к этому времени амаликитяне были побеждены. Поднятые руки Моисея стали одним из «типов» креста Христа.

11. *Моисей получает скрижали Закона; израильтяне поклоняются золотому тельцу* (Исх., 19; 20; 32:1—24; 37). Моисей поднялся на гору Синай и получил от Бога две каменные скрижали, на которых были записаны заповеди. Пока он отсутствовал, израильтяне попросили Аарона дать им идолов, чтобы они им поклонялись. Аарон собрал все их золотые украшения и сделал из них золотого тельца, которого поместил на алтарь. Возвратившись с горы, Моисей «воспламенился гневом и бросил из рук своих скрижали, и разбил их под горою» и сокрушил золотого тельца. Позже он опять поднялся на гору Синай и получил от Бога новые скрижали. Поняв, что израильтяне нуждаются в материальном объекте для поклонения, он соорудил ковчег Завета и поставил двух золотых «херувимов» охранять его; в нем были помещены скрижали. Хотя, согласно книге Исхода, на Синае был слышен лишь

голос Бога, тем не менее часто изображается его фигура в дыме и огне. Моисей стоит на коленях, получая скрижали. Внизу на земле на пьедестале или алтаре находится статуя золотого тельца, иногда украшенная гирляндами, тем временем израильтяне стоят перед идолом на коленях или танцуют, созываемые Аароном. Изображение этого сюжета может включать в себя несколько эпизодов — либо в виде цикла, либо отдельные сцены.

12. *Медный змей* (Чис., 21:4—9). Израильтяне, недовольные своим существованием в пустыне, стали роптать на Бога и Моисея. Они были наказаны: Моисей наслал на народ ядовитых змей и тем самым увеличил его страдания. Многие тогда умерли от укусов змей. Когда народ раскаялся, стал Моисей молить Бога об избавлении от этой напасти. Ему было сказано, чтобы он сделал образ змея и выставил его против змея насланного: Моисей сотворил медного змея и водрузил его на Т-образном шесте. Образ этот оказывал чудесное целительное воздействие. Израильтяне изображаются корчащимися на земле, их тела обвиты змеями. Моисей (иногда вместе с Аароном) стоит рядом с медным змеем. Евангелие от Иоанна дает типологическую параллель: «И как Моисей вознес змию в пустыне, так должно вознесено быть Сыну Человеческому» (Ин., 3:14). Средневековое искусство сопоставляет этот сюжет со змеем в Райском саду, обвивающим Древо познания. Оба, вероятно, происходят от древнего и широко распространенного образа плодородия, ассоциировавшегося с культом Астарты и состоявшего из змеи и дерева, представлявших мужское и женское начало. Царь Езекия сокрушил медного змея — по той же причине, по какой сокрушил золотого тельца Моисей, когда израильтяне снова впали в идолопоклонство (2 Цар., 18:4). (См. также КРЕСТ ГОСПОДЕНЬ, ИСТОРИЯ К.Г.)

13. *Смерть Моисея* (Втор., 34). Умер Моисей в земле Моавитской; ему открылась Земля Обетованная, но вступить ему в нее было не суждено. Его тело изображается лежащим на вершине холма в окружении оплакивающих его соплеменников (Синьорелли, стена с фреской в Сикстинской капелле). Средневековая легенда, также иногда изображаемая, повествует о том, что Сатана пытался похитить тело Моисея, но был отринут Св. Михаилом.

**Мойры,** см. ТРИ МОЙРЫ.

**Молния** как в античные, так и в христианские времена считалась божественной силой, направленной в особенности против

неверующего скептика. Молния, ударяющая в дерево, люди — одни уже повергнуты насмерть, другие в страхе разбегающиеся, монах-чёрноризник — ФИЛИПП БЕНИТИЙ. Атрибут Юпитера — ПУЧОК МОЛНИЙ — попытка показать молнию средствами изобразительного искусства.

**Молоток** и гвозди являются инструментами Страстей и атрибутом ЕЛЕНЫ; молоток, щипцы и наковальня — ЭЛИГИЯ (епископа). У ВУЛКАНА (кузнеца богов) в руках молоток в качестве атрибута.

**Мольба.** Акт прошения одной персоны, часто коленопреклоненной, у другой. См. также ПОКЛОН в связи с другими аналогичными темами. *Перед Христом:* женщина, касающаяся края его хитона, — ЖЕНЩИНА, СТРАДАЮЩАЯ КРОВОТЕЧЕНИЕМ; женщина, указывающая на собаку, ученики, выражающие неодобрение, — ДОЧЬ ХАНАНЕЯНКИ, ХРИСТОС ИСЦЕЛЯЕТ Д.Х.; сотник — ХРИСТОС ИСЦЕЛЯЕТ СЛУГУ СОТНИКА; прокаженный — ПРОКАЖЕННЫЙ, ИСЦЕЛЕНИЕ П. *Перед царем, сидящим на троне:* женщина, падающая в обморок, — ЕСФИРЬ; царица, ее слуги несут дары - СОЛОМОН (2); УЛИСС (5) при дворе Алкиноя; ОРФЕЙ (3) перед Плутоном и Прозерпиной. *Перед воином-победителем* (иллюстрация добродетели милосердия): юноша и девушка, за ними, возможно, следует пожилая пара, слуги несут дары — СЦИПИОН (1); женские фигуры (как взрослые женщины, так и девочки) — АЛЕКСАНДР ВЕЛИКИЙ (6); женщины с детьми, на заднем плане вид Рима — КОРИОЛАН; старик в шатре, Приам перед Ахиллесом — ТРОЯНСКАЯ ВОЙНА (5). Женщина со слугами, несущими еду, сцена перед вождем — ДАВИД (5). Патриарх, за которым следуют его жены, слуги и стада скота, он склонил колени перед другим патриархом, которого сопровождают воины, — ИАКОВ (3). Император у дверей церкви, ему преграждает путь епископ — АМВРОСИЙ. Слепой, доспехи отложены в сторону, вверху парит голубь Св. Духа, сцена происходит перед Ананией — ПАВЕЛ, апостол (2). Хозяин сидит за столом, рядом с ним писарь с книгой, жалующиеся работники — РАБОТНИКИ В ВИНОГРАДНИКЕ. Аналогичная сцена: слуга стоит, моля хозяина, или обвиняемый таким же слугой — ЗЛОЙ РАБ. Из античной мифологии: ФЕТИДА стоит на коленях у ног Юпитера; ФАЭТОН (1) перед Аполлоном. Кроме того, см. ПАПА.

**Молящийся.** Святой в молитве, обычно перед видением распятого Христа или Девы Марии с Младенцем — частая тема,

особенно в искусстве Контрреформации. Следующие мотивы могут быть наиболее легко распознаваемы. *Молящийся перед распятием Христа:* Христос, склоняющийся, чтобы обнять коленопреклоненного святого, — БЕРНАРД Клервоский, ФРАНЦИСК АССИЗСКИЙ; Христос, склоняющий свою голову, — МАРГАРИТА КРОТОНСКАЯ, ИОАНН ГУАЛЬБЕРТО; Христос, представляющий инструменты Страстей, — МАРИЯ-МАДДАЛЕНА ПАЦЦИЙСКАЯ; Христос, демонстрирующий гвозди или показывающий свои раны, — ТЕРЕЗА; Христос, несущий крест, — ГРИГОРИЙ ВЕЛИКИЙ (5), ИГНАТИЙ ЛОЙОЛА. *Молящийся перед Девой Марией:* старый святой, андреевский крест — АНДРЕЙ (апостол); лилия, лежащая рядом, — ФИЛИПП НЕРИ; Дева Мария, дарующая наплечник, — СИМОН СТОК; Дева Мария, накидывающая вуаль на голову, — МАРИЯ-МАДДАЛЕНА ПАЦЦИЙСКАЯ; Дева Мария, передающая Младенца Христа святому — МАРИЯ-МАДДАЛЕНА ПАЦЦИЙСКАЯ, святому, — ФРАНЦИСК АССИЗСКИЙ и другие; Дева Мария и Иосиф, дарующие плащ и ожерелье, — ТЕРЕЗА. ДОНАТОР и его семья, они склоняют колени перед Девой Марией и Младенцем со святыми. Святой, стоящий на коленях перед Петром и Павлом, получающий посох и книгу, — ДОМИНИК; перед ангелом, поедающий вручаемую ему книгу или свиток, — Иоанн Евангелист (АПОКАЛИПСИС, 14). Он также стоит на коленях перед другими апокалипсическими видениями. Святой, стоящий на коленях, окруженный ангелами, — КАРЛО БОРРОМЕО. Христос, стоящий на коленях, неподалеку спят трое учеников — БОРЕНИЕ В САДУ. Амвросий в молитве перед двумя святыми — ГЕРВАСИЙ И ПРОТАСИЙ. Эротическое видение или явление монстров, анахорет, пребывающий в молитве, — АНТОНИЙ ВЕЛИКИЙ. Молящийся в пустыне или в скалистой местности — ИЕРОНИМ или БРУНО; в дупле дерева — БАВОН. Коленопреклоненная фигура в монашеском одеянии с черепом — ФРАНЦИСК АССИЗСКИЙ и другие; среди жертв чумы — ФРАНЦИСКА РИМСКАЯ. Юноша, молящийся среди свиней или других животных на постоялом дворе, — БЛУДНЫЙ СЫН (2). Животные, подвешенные на полотне, удерживаемом ангелами над коленопреклоненными святыми, — ПЕТР, апостол (9). Колдун, падающий с неба, император и его придворные наблюдают за этим, в то время как святой молится, — ПЕТР, апостол (12). Молящийся перед алтарем (с особыми приметами): епископ, на которого напа-

дают солдаты, — ФОМА БЕКЕТ; юноша, воскрешенный молитвами святого, — ДОМИНИК (5); папа, рядом с ним монах, охваченный пламенем, ангелы уносят душу — ГРИГОРИЙ ВЕЛИКИЙ (3); несколько святых в молитве перед алтарем, на котором в беспорядке разбросаны жезлы, — ИОСИФ, муж Марии (1).

**Монах.** Члены различных религиозных конгрегаций и — как в случае с нищенствующими орденами — братья-монахи, обычно изображаемые получающими устав ордена из рук его основателя, например, АВГУСТИНА и БЕНЕДИКТА, или окружающие гроб в момент его смерти. Старый монах, раздвоенное копыто виднеется из-под его рясы — см. ИСКУШЕНИЕ В ПУСТЫНЕ. О характерных особенностях ряс различных орденов см. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОДЕЖДЫ.

**Монеты,** на столе, сидит сборщик податей (мытарь), стоят Христос и другие — МАТФЕЙ: *Призвание М.* Христос с фарисеем, держащим монету, — СБОР ПОДАТИ (1). Монета, извлеченная изо рта рыбы, — СБОР ПОДАТИ (2). Монеты, предлагаемые первосвященнику или рассыпанные на полу, — ИУДА ИСКАРИОТ (1). Монеты на блюде — атрибут ЛАВРЕНТИЯ; у ног старого обросшего отшельника — ОНУФРИЙ. Старик, считающий деньги, — ВОЗРАСТЫ ЧЕЛОВЕКА. Монеты — символический элемент в теме «Vanitas» — НАТЮРМОРТ; атрибут персонифицированной СУЕТЫ. Тема «корыстной любви» (в немецкой живописи) показывает юношу, тайком получающего деньги от старого развратника, флиртующего с молодой женщиной. Золотой дождь, льющийся на ДАНАЮ, может походить на монеты.

**Моника** (ок. 330—387). Мать Св. Августина, значительно повлияла на его обращение в христианство, как он сам рассказывает об этом в своей «Исповеди». Рост ее культа начинается со времени переноса ее предполагаемых останков из Остии, где она умерла, в Рим в 1430 году. Моника одета в черное, возможно, с белой накидкой или апостольником и держит книгу. Она стоит рядом с Августином, иногда вместе с НИКОЛАЕМ ТОЛЕНТИЙСКИМ — святым того же ордена. Она предстает в повествовательных сценах из жизни ее сына. (См. АВГУСТИН, 1,3.)

**Монстр**. Создания, обычно соединяющие в себе части тела человека и животных, являются характерной особенностью греческих мифов и иудейской апокалипсической литературы; многие из них восточного происхождения. (Метаморфозы —

те, что произошли с Актеоном и Кикном, — не в счет.) *Монстры с человеческой головой:* человеческий торс, тело и лошадиные ноги — КЕНТАВР; козлиные ноги — ПАН, САТИР; рыбий хвост — ТРИТОН; тело льва, хвост скорпиона — мантихор (ИЕРЕМИЯ); змеиный хвост — «саранча» Откровения (АПОКАЛИПСИС, 12); три тела на одной паре ног — Герион (ГЕРКУЛЕС, 10). *Женская голова:* тело птицы — Сирена (УЛИСС, 2) и Гарпия (СКУПОСТЬ); груди, крылья, львиное тело, змеиный хвост — Сфинкс (ЭДИП И СФИНКС); чешуйчатое тело, львиные когти — ЛОЖЬ; змеи вместо волос — Медуза (ПЕРСЕЙ).

Трехглавый пес — Цербер (ГЕРКУЛЕС, 12; ОРФЕЙ; ПЛУТОН). Трехглавый волк-лев-собака — БЛАГОРАЗУМИЕ. Бычья голова, человеческое тело — Минотавр (ТЕСЕЙ). Лошадиная голова, рыбий хвост — ГИППОКАМП. Львиная голова, козлиное тело, хвост дракона — Химера (БЕЛЛЕРОФОНТ); орлиная голова и крылья, львиное тело — ГРИФОН; орлиная голова и крылья, лошадиное тело — ГИППОГРИФ. Львиная голова, овечьи рога (АПОКАЛИПСИС, 18); львиноголовая «кавалерия» (АПОКАЛИПСИС, 13). Козлиная голова и тело, рыбий хвост — Козерог (КОЗЕЛ). Семиголовый зверь АПОКАЛИПСИСА (17) «был подобен барсу; ноги у него — как у медведя, а пасть у него — как пасть у льва» — описание, со многими вольностями трактовавшееся в искусстве. См. также ДРАКОН; САТАНА.

**Море.** Царство НЕПТУНА (Посейдона) и его свиты — НЕРЕИД и ТРИТОНОВ; место рождения ВЕНЕРЫ (Афродиты), явившейся из морских волн. Потерпевший кораблекрушение УЛИСС (4) на плоту получил шарф от богини моря. Пловец, выходящий на берег, девушка, дождавшаяся его, — ГЕРО И ЛЕАНДР; или Леандр тонет, а Геро бросается в волны. Армию фараона поглощает Красное море (МОИСЕЙ, 7); род человеческий и его жилища — Потоп (НОЙ, 2). Монах, простирающий свой плащ над водами, — ФРАНЦИСК ИЗ ПАОЛЫ. Епископ на морском берегу, рядом на песке младенец — АВГУСТИН. См. также КОРАБЛЬ; ЛОДКА; ОТПЛЫТИЕ НА КИФЕРУ.

**Морской конь,** см. ГИППОКАМП.

**Морфей,** бог сновидений, см. НОЧЬ; СОН, ЦАРСТВО С.

**Мост.** Битва на мосту — КОНСТАНТИН ВЕЛИКИЙ (2). Рыцарь в доспехах и обнаженный мужчина, сражающиеся на мосту, — АНДЖЕЛИКА (4). Мост накрывает языки пламени АДА.

**Мотыга.** Орудие (если не лопата) в руках Адама (АДАМ И ЕВА, 3, Изгнание из Рая) и Христа-«садовника» (МАРИЯ МАГДАЛИНА, 3, *«Noli me tangere»*). Она — атрибут Весны (одного из ЧЕТЫРЕХ ВРЕМЕН ГОДА).

**Мудрость** (лат. — *Sapientia*). В системе средневековой религиозной аллегории у фигуры Мудрости КНИГА и иногда ЗМЕЯ. Последняя также атрибут Благоразумия (Разума), фигура которого иногда заменяет Мудрость в циклах добродетелей. Благоразумие, считающееся житейской мудростью, является меньшей добродетелью: «Приобретение мудрости гораздо лучше золота, и приобретение разума предпочтительнее отборного серебра» (Притч., 16:16). В ренессансной аллегории Мудрость секуляризировалась. Обычно она персонифицируется МИНЕРВОЙ — в доспехах, с мечом, шлемом и щитом — и в таком виде отличается от Благоразумия, у которого ЗЕРКАЛО и змея, но нет военных принадлежностей. Мудрость в облике Минервы имеет ее оливковую (ОЛИВА) ветвь и СОВУ, а также книгу; последнюю может предлагать ей для прочтения КУПИДОН.

**Мудрые и неразумные девы** (Мф., 25:1—13). Притча о девах, которые, согласно восточному брачному обряду, сопровождали невесту в дом жениха. Пять из десяти дев поступили неразумно, не запасясь маслом. Когда жених в полночь явился, пять мудрых дев вошли в дом, а неразумные, отправившись тем временем за маслом, пришли слишком поздно и нашли дверь запертой для них. Этой притчей Христос наставлял своих слушателей всегда быть готовыми ко Второму Пришествию, час которого никто не может предсказать. В качестве символов избранных и отвергнутых эти девы встречаются в средневековых изображениях Страшного Суда, особенно в скульптуре французских и немецких готических церквей. Мудрые изображаются принимаемыми Христом или Св. Петром в небесные врата; неразумные тщетно стучатся, или же их прогоняет Св. Павел, или они низвергаются в пасть Левиафана. Мудрые могут изображаться в ТРИУМФЕ Целомудрия.

**Муж Скорбей.** Название для религиозного (не повествовательного) образа Христа, демонстрирующего свои пять ран и держащего (или они присутствуют иным образом) инструменты Страстей. Он может стоять в открытом гробе или сидеть на его краю. Подобным образом он предстает в позднесредневековом искусстве Германии и — несколько реже — ренессансной Италии, в особенности в Мессе ГРИГОРИЯ ВЕЛИКОГО (5).

Этот образ приобрел популярность благодаря широко распространенному культу ран и крови Христа. Спаситель изображается увенчанным терновым венцом, с руками, сложенными крест-накрест на груди, — тип, впервые встретившийся в XIII веке в итальянской живописи, либо с вытянутыми руками, демонстрирующий раны на ладонях, либо он указывает на рану на своей груди. Из ран может вытекать кровь, собираемая в потир. Иной тип изображения показывает Христа в полуфигурном ракурсе, демонстрирующим три раны; это может составлять одну доску диптиха, другая показывает плачущую Деву Марию, что является вариацией на тему PIETÀ.

**Музы.** Богини творческого вдохновения в поэзии, пении и других искусствах; спутницы Аполлона. Они дочери Юпитера и титаниды Мнемосины (Памяти), которые провели на ложе девять ночей подряд. Первоначально музы были нимфами, главенствовавшими над источниками, обладавшими силой давать вдохновение, такими, как Аганиппа и Иппокрена на горе Геликон (см. МИНЕРВА, 2) и Кастальский источник на горе ПАРНАС. Последний в конце концов стал их обиталищем. Потому на картинах, изображающих муз, часто фигурируют фонтаны и источники. Со временем установилось их число — девять, и каждая получила свою сферу влияния среди наук и искусств. Их атрибуты, особенно их музыкальные инструменты, подвергались изменениям в разные периоды, что делало затруднительной их идентификацию; в XVII — XVIII веках некоторые музы изображались без атрибутов. Наиболее постоянными атрибутами являются шар и компас Урании и флейта Эвтерпы. Начиная с XVII века обычно придерживались атрибутов, которыми наделил их Рипа в своей «Иконологии».

*Каллиопа* (эпическая поэзия) — ТРУБА; ДОЩЕЧКА и стиль; с XVII века — КНИГИ («Илиада», «Одиссея», «Энеида»); держит лавровый венок (КОРОНА).

*Клио* (история) — КНИГА, СВИТОК или ДОЩЕЧКА и стиль; иногда ЛЕБЕДЬ; начиная с XVII века книгой может быть «Геродот» или «Фукидид»; лавровый венок (КОРОНА); ТРУБА.

*Мельпомена* (трагедия) — РОГ; трагические МАСКИ; начиная с XVII века МЕЧ или КИНЖАЛ; КОРОНА, которую она держит в руке; СКИПЕТРЫ, лежащие у ее ног (сценический реквизит).

*Полигимния* (или Полимния) (героические гимны) — портативный ОРГАН, реже ЛЮТНЯ или другой музыкальный инструмент.

*Талия* (комедия, пасторальная поэзия) — СВИТОК; небольшая ВИОЛА, реже — другие инструменты; начиная с XVII века — МАСКИ.

*Терпсихора* (танец и пение) — ВИОЛА, ЛИРА или другой струнный инструмент; с XVII века — часто АРФА; увенчана короной из цветов.

*Урания* (астрономия) — шар и ЦИРКУЛЬ; с XVII века увенчана полумесяцем из звезд.

*Эвтерпа* (музыка, лирическая поэзия) — флейта, часто двойная [авлос. — *А.М.*] (см. ДУДКА), или иногда ТРУБА или другой инструмент; с XVII века ее волосы украшены гирляндой цветов.

*Эрато* (лирическая и любовная поэзия) — ТАМБУРИН, ЛИРА или, реже, ТРЕУГОЛЬНИК или ВИОЛА; иногда ЛЕБЕДЬ; с XVII века у ее ног ПУТТО.

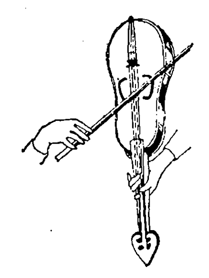
**Музыкальные инструменты**. Помимо своего места в повествовательных сюжетах и в качестве атрибутов, музыкальные инструменты имеют столь же точное значение как символы любви. Фаллическое значение различных дудок было широко известно со времен античности, а средневековая астрология учила, что музыканты всех родов были «детьми» Венеры. Во многих сценах влюбленные могут вместе играть на музыкальных инструментах. Так они являли собою контраст орудиям войны в сценах Венеры с Марсом (ВЕНЕРА, 8), «Амур-победитель» (КУПИДОН, 5) и в популярной аллегории юноши, отбрасывающего свою шпагу, чтобы взять музыкальный инструмент. Они скорее на стороне порока, нежели добродетели. См. также: АРФА; ВИОЛА; ВОЛЫНКА; ДУДКА; ЛЮТНЯ; ОРГАН; ПСАЛТЕРИУМ; ТАМБУРИН; ТРУБА.

**Муха.** Изображение мухи в натуральную величину иногда находится на видном месте на картинах нидерландских, немецких и итальянских художников середины XV — первых десятилетий XVI века. Создается впечатление, что это делалось без какого бы то ни было символического значения, поскольку сюжетный материал картин, на которых она появляется, очень разнообразен, хотя обычно они религиозного содержания. Нарисованная муха служит в качестве защитного талисмана против реальных насекомых, которые в противном случае могут сесть и оставить свои грязные следы на живописном воплощении религиозной темы. Было традиционной практикой помещать на изображениях зданий образы нежелательных насекомых, чтобы прогнать прочь реальных. Это поверие было

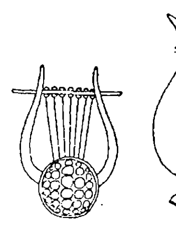
## *Духовые инструменты*

*Волынка* *Крумгорн* *Двойная флейта* *Шалмей* *Сиринкс (см. ДУДКА)*

## *Струнные инструменты*

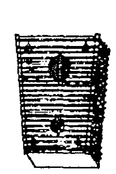


*Лира да браччо (см. ВИОЛА)*



*Две разновидности лиры*

*Лютня*



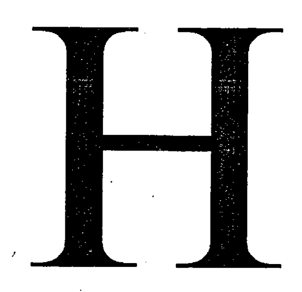
*Псалтериум*

*Орган-портатив (см. ОРГАН)*

в одном ряду с гомеопатическим характером средневековой медицины, выражаемом сентенцией «Similia similibus curentur» [лат. — «Подобное излечивается подобным»]. В некоторых более поздних примерах назначение мухи — быть просто *trompe-l'oeil* [фр. — «обманка», «обманчивый образ»].

**Муций Сцевола** (Ливий, 2:12—13). Герой римской легенды. Когда этрусские войска под предводительством Ларса Порсены, царя Клузии, осаждали Рим, одному знатному римскому юноше, Гаю Муцию, удалось, переодетому, проникнуть в лагерь врага. Он намеревался убить Порсену. По ошибке он убивает не царя, а его писца, сидевшего рядом с ним. Муций был схвачен, и для того, чтобы показать, насколько мало он дорожит своей жизнью, он поднес свою правую руку к огню и позволил ей сгореть. Порсена, пораженный его стойкостью, отпустил его на свободу. Впоследствии он был прозван Сцевола, что означает «леворукий». Порсена (на возвышении) привстает со своего трона. Рядом с ним тяжело падает тело его секретаря, или его оттаскивают в сторону. Муций стоит, подняв свою руку над огнем, зажженным в меднике на треножнике. Рядом на земле лежит его меч. Забывчивые художники могут изображать Муция в римском шлеме и даже написать штандарт с начертанным на нем девизом «S.P.Q.R.» («Senatus Populusque Romanus». [лат. — «Сенат и римский народ»]). В живописи Ренессанса и более позднего времени Муций олицетворяет добродетели терпения и твердости. Так, фигура персонифицированной ТВЕРДОСТИ может в качестве своего атрибута иметь медник. Жертва, принесенная Муцием Сцеволой, считалась прообразом жертвы Христа.

**Мученик,** см. СМЕРТЬ, СЦЕНЫ С.



**Набедренная повязка** (лат. — *perizonium*), надетая на Христа, — РАСПЯТИЕ ХРИСТА (1). Набедренная повязка из листьев — ОНУФРИЙ; ПАВЕЛ ОТШЕЛЬНИК и другие анахореты.

**Навсикая,** см. УЛИСС (5).

**Нагорная проповедь** («Восемь заповедей блаженства») (Мф., 5:1—12). «Увидев народ, Он взошел на гору; и когда сел, приступили к Нему ученики Его. И Он, отверзши уста Свои, учил их (...)». Это первый эпизод в Евангелиях, когда учение Христа оказалось подробно изложенным. Он начал с толкования восьми состояний блаженства: «Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное» и так далее. Обычно он изображается стоящим на небольшом возвышении, окруженный внимающими ему мужчинами и женщинами, обменивающимися мнениями или стоящими коленопреклоненными в молитве. На заднем плане море Галилейское.

**Нагота.** Реакция моралистов на изображение обнаженного женского тела никогда не была единодушной. Плиний [Старший] («Естественная история», 36:20—22) рассказывает о том, что статуя обнаженной Венеры работ Праксителя была отвергнута жителями острова Кос, но ее страстно желали купить жители города Книда. В Ветхом Завете воспевание обнаженного тела в Песни Песней резко контрастирует с тем отношением к нему древних иудеев, которое выражено Иеремией (13:26): «За то будет поднят подол твой на лице твое, чтобы открылся срам твой». Для римлян нагота означала не только срам, но и нищету. Средневековая Церковь различала четыре разных аспекта наготы: *Nuditas naturalis* [лат. — нагота естественная] олицетворялась АДАМОМ И ЕВОЙ до грехопадения, или наготой мучеников, таких, как СЕБАСТЬЯН, или воскрешенными на СТРАШНОМ СУДЕ. *Nuditas temporalis* [лат. — нагота временная] метафорически выражала утрату благоприятных

жизненных условий жизни либо в результате обнищания (как ИОВ), либо в результате добровольного отказа от мирских благ, подобно ФРАНЦИСКУ АССИЗСКОМУ (2) или МАРИИ МАГДАЛИНЕ. *Nuditas virtualis* [лат. — нагота добродетельная] характеризовала праведность, утверждаемую в повседневной жизни, ту, что сродни голой правде (ИСТИНА). *Nuditas criminalis* [лат. — нагота преступная] — древний грех, осужденный пророками, воплотившийся в изображениях языческих богов и богинь, пороков и Сатаны. В XIV веке обнаженные фигуры добродетелей начинают изображаться в церковном искусстве наряду с теми сюжетами из Священного Писания, которые ассоциировались с наготой. Таким образом в иллюстрациях Пс. 85:10 обнаженную фигуру Истины можно видеть стоящей рядом с одетой фигурой Милости: «Милость и истина сретятся». Обнаженная женская фигура была существенным элементом возрождения классической античности в искусстве. Расширение нового — светского — художественного патронажа содействовало тому, что изображение обнаженной женской фигуры вышло из-под контроля Церкви. Флорентийские гуманисты пошли дальше и утверждали, что из двух аспектов любви — небесной и земной — первая (высшая) должна персонифицироваться обнаженной женщиной, чтобы означать спор о земных вещах. Любовь земная в свою очередь была богато одета и украшена драгоценными камнями, символами суетности земного. (См. ВЕНЕРА, 1, *Любовь земная и Любовь небесная*.) Отношение Церкви к наготе с этого времени было двойственным. Изображение обнаженного тела, ставшее приемлемым в религиозном искусстве в течение Ренессанса, было осуждено Тридентским собором, за исключением сюжетов, которые специально требовали демонстрации наготы. Однако отдельные церковные деятели, те, что были покровителями искусства, свободно заказывали картины на сюжеты языческой мифологии (хотя и облаченные в моральные аллегории) и продолжали это делать. Можно указать на фрески Корреджо в зале Сан Паоло в Парме (1518), который был некогда апартаментами аббатисы монастыря, и на декор виллы Фарнезе, созданный двумя из братьев Карраччи для кардинала Одоардо Фарнезе на рубеже XVI и XVII веков. В испанском искусстве обнаженная натура изображается редко.

**Надежда** (лат. — *Spes*). Вместе с ВЕРОЙ и Любовью (МИЛОСЕРДИЕМ) одна из трех теологических добродетелей (см. ДОБРОДЕТЕЛИ И ПОРОКИ). Надежда — частая фигура в

светской аллегорической живописи. В готической церковной скульптуре она изображается пристально вглядывающейся в небо и протягивающей руки к КОРОНЕ — надежда на будущую славу. В искусстве более позднего времени корону ей может преподносить ангел. В ренессансном искусстве ее взгляд обычно устремлен вверх, а руки сложены в молитве. ЯКОРЬ, частично скрытый под ее мантией, происходит от фразы, сказанной о надежде Павлом, что она «для души есть как бы якорь безопасный и крепкий, и входит во внутреннейшее за завесу». (Евр., 6:19). КОРАБЛЬ в виде модели, которую она может носить в качестве головного убора, — это напоминание о том, что первые морские путешествия предпринимались в духе оптимизма (надежды на лучшее). Противоположный Надежде порок — Отчаяние, который в средневековом искусстве изображается в виде фигуры, убивающей себя мечом или через повешение. В греческом мифе о ПАНДОРЕ только Надежда осталась после того, как Пандора, нарушив запрет, из любопытства открыла ящик, в котором были заключены все бедствия, и они вылетели из него. В этом сюжете в особенности атрибутом Надежды может быть ВОРОНА — птица, ассоциирующаяся с ней в римскую эпоху, поскольку она кричит «Cras, cras» (лат. — «Завтра, завтра»). ЦВЕТЫ подразумевают надежду на будущие плоды, потому (начиная с XVI века) Надежда может держать корзину с цветами, как это изображено на картине Тициана «Аллегория маркиза д'Авалоса» (Лувр).

**Наин,** см. ВОСКРЕШЕНИЕ СЫНА ВДОВЫ ИЗ НАИНА.

**Наковальня.** Атрибут воина, у которого также топор или меч и который стоит рядом со святой (см. АДРИАН И НАТАЛИЯ); также атрибут ЭЛИГИЯ (епископа). Богиня, парящая в небе, к ногам которой привязана наковальня, — ЮНОНА. Изображенная подобным образом, она может символизировать Воздух (один из ЧЕТЫРЕХ ЭЛЕМЕНТОВ). Наковальня кузнеца — см. ВУЛКАН.

**Наполеон Орсини, Воскрешение Н.О.,** см. ДОМИНИК (5).

**Наручники,** см. ОКОВЫ.

**Нарцисс** и Эхо. История красивого юноши и нимфы, влюбленной в него, но любовь которой осталась безответной. В грустном пересказе этого мифа Овидием («Мет.», 3:339—510) Эхо была осуждена богиней Юноной повторять лишь последнее слово того, что ей говорилось; Нарцисс, в наказание за пренебрежение Эхо, был осужден любить лишь свое собственное отражение и томился, глядя на себя в воду. По смерти

своей он превратился в цветок, носящий его имя, а Эхо в скорби улетела, и с тех пор от нее не осталось ничего, кроме ее голоса. Нарцисс часто изображается один, склоненным над краем озера или фонтана. У его ног цветы нарцисса. Или он лежит мертвый у края воды, тем временем Эхо, бледная и похожая на привидение, на заднем плане горюет над ним. Этот сюжет встречается не только в живописи и скульптуре, но также в гобеленах стиля, известного как «*millerfleurs*», которому подходит сам цветок. В Древнем мире считалось, что душа человека содержится в его отражении и что оно является предзнаменованием смерти. Для греков, таким образом, участь Нарцисса была очевидна. Цветок нарцисса сам становится символом юношеской смерти. См. также ФЛОРА (2).

**Насыщение пяти тысяч** («Приумножение хлебов и рыб»). Это чудо описано во всех четырех Евангелиях, но изображение его чаще всего основывается на рассказе Иоанна (6:1—13), содержащем детали, которых нет в трех других Евангелиях, — такие, как роль, которую играли апостолы Андрей и Филипп, а также присутствие мальчика, принесшего хлеба и рыбы. Матфей и Марк описывают два разных случая насыщения множества людей, но художники редко делают различие между ними, за исключением иногда количества хлебов (в первом случае пять, во втором семь) и числа собранных после этого корзин несъеденного хлеба (двенадцать; семь).

Рассказывается, как Христос с учениками взошел на гору неподалеку от моря Галилейского и присел. Вскоре толпа около пяти тысяч человек обступила его. Филипп, который спросил, как можно накормить всех их, признался, что у учеников нет денег, чтобы купить достаточно хлеба. Андрей сказал: «Здесь есть у одного мальчика пять хлебов ячменных и две рыбки; но что это для такого множества?» Христос взял хлеба, преломил их и дал их ученикам, чтобы они раздали их. Вся толпа была накормлена, и, кроме того, было наполнено двенадцать корзин. Эта тема изображается во все периоды христианского искусства, начиная с III века. В ранних образцах Христос держит жезл, подобный Моисееву, — он был способен творить чудеса, и им Христос касается корзин с хлебами. Художники Возрождения и более позднего времени изображают пейзаж со множеством людей — они сидят группами, между ними ходят ученики, раздавая еду. Христос стоит или сидит на земле, благословляя хлеба. Андрей или Филипп изображаются передающими ему хлеб или берущими его из

корзины, которую протягивает мальчик. Андрей стар, у него седые волосы и борода. Филипп моложе, у него темные волосы и обычно тоже борода. Мальчик, предлагающий хлеб и рыбу, в одежде. Этот сюжет, как и Тайная Вечеря, использовался для украшения трапезных в монастырях и широко употреблялся как «тип» Евхаристии. Но он также служил в качестве примера дел милосердия — накормление голодного. (См. МИЛОСЕРДИЕ.) Согласно художественным условностям, которых придерживались только в XV веке и то главным образом в Нидерландах, толпа изображалась в аристократических одеждах, и в ней можно видеть персонажи, в которых узнаются современники художника.

**Наталия,** см. АДРИАН И НАТАЛИЯ.

**Натюрморт** стал самостоятельным жанром живописи в творчестве голландских и фламандских художников XVII века. Предметы в натюрмортной живописи этого периода часто содержат скрытую аллегорию — либо быстротечности всего земного и неизбежности смерти («*Vanitas*»), либо — в более широком смысле — Страстей Христовых и Воскресения. Это значение передается посредством использования предметов — в большинстве случаев знакомых и встречающихся в каждодневной жизни, которые наделяются дополнительным символическим значением.

*Vanitas* (лат. — букв. «пустота») есть суетность в смысле эфимерности и тщеты земных богатств. Безусловным доказательством того, что эта тема лежит в основе данного натюрморта, является ЧЕРЕП — *memento mori* [лат. — помни о смерти], напоминающий о том, что нам суждено умереть. ПЕСОЧНЫЕ ЧАСЫ, обычные ЧАСЫ или СВЕЧА — все это указывает на быстротечность времени; перевернутый сосуд, например, ЧАША, КУВШИН или КУБОК — на буквальное значение *vanitas* — пустота. КОРОНА, СКИПЕТР, ДРАГОЦЕННЫЕ КАМНИ, КОШЕЛЕК или МОНЕТЫ символизируют силу и обладание богатствами этого мира (изображаемого в виде земного глобуса (см. ДЕРЖАВА), которые смерть забирает с собой. МЕЧ или другое оружие напоминает нам о том, что оружие не может защитить от смерти. ЦВЕТЫ в этом контексте, особенно с каплями росы, являются символом быстротечности жизни и увядания.

Аллегорический натюрморт наделяется христианским значением, когда в него включается бокал ВИНА или кувшин (который, предполагается, наполнен вином) и буханки ХЛЕБА

— евхаристические элементы. В этом контексте ваза с цветами указывает на контраст между жизнью на земле и тем, что следует после нее. ПЛЮЩ (вечнозеленый) означает вечную жизнь, и, когда он венчает череп, может служить символом победы Воскресения над смертью. Христианский аспект подчеркивается использованием ПЕЛИКАНА или ФЕНИКСА для украшения сосуда; и наконец, он со всей очевидностью выявляется, если изображено РАСПЯТИЕ или ЧЕТКИ. Традиционные христианские символы — яблоко, гранат, черный и белый виноград, орех и другие фрукты, которые обычно фигурируют на картинах Девы Марии и Младенца XV—XVI веков (подробнее см. ДЕВА МАРИЯ, 13), — использовались в том же значение в аллегорическом натюрморте XVII века. Птицы в этом контексте являются символом человеческой души — значение, известное еще в античности; теперь оно расширено и включает другие крылатые создания, особенно БАБОЧЕК. Так, гусеница, личинка и бабочка все вместе означают не просто жизненный цикл, но стадии земной жизни человека, смерть и воскресение. Птичье ЯЙЦО, особенно когда его скорлупа треснута, аналогичным образом внушает мысль о Воскресении. (Последние мотивы иногда также изображаются на картинах Девы Марии и Младенца.) Остается добавить, что присутствие этих предметов в натюрморте не обязательно является доказательством сознательной его аллегоризации художником — они могут указывать лишь на существование традиционного набора предметов, которые художник привык писать. См. также КРЕЗ И СОЛОН.

**На четвереньках.** Пророк Даниил предсказал, что царь Навуходоносор будет отлучен от человеческого общества, будет жить с дикими зверями и кормиться травою, как ВОЛ (Дан., 4:29). Блейк (галерея Тэйт, Лондон) изображает его стоящим на четвереньках. Отшельник в пустыне, передвигающийся на четвереньках, — ИОАНН ХРИЗОСТОМ или иногда ОНУФРИЙ. Старик на четвереньках, молодая женщина верхом на нем — АРИСТОТЕЛЬ И КАМПАСПА.

**Небеса,** см. ВСЕ СВЯТЫЕ; АНГЕЛ; СТРАШНЫЙ СУД (5).

**Невежество.** Один из пороков в системе светской аллегории эпохи Ренессанса, изображаемый в виде женской фигуры, или иногда гермафродита, очень толстой и либо с ЗАВЯЗАННЫМИ ГЛАЗАМИ, либо явно незрячей. Она увенчана КОРОНОЙ. Ее тучность и слепота происходят от Плутоса, бога богатства, с которым Невежество имеет определенное родство.

Ее корона — от царя подземного мира, Плутона, который легко отождествлялся с его почти тезкой. Порой Невежество предстает именно в таком виде, стоящей рядом с судьей в «КЛЕВЕТЕ» АПЕЛЛЕСА и в других аллегориях, таких, как «Изгнание пороков из рощи Добродетели» Мантенья (Лувр).

**Невинность.** Одна из малых добродетелей системы религиозной и светской аллегории, изображаемая в виде молодой женщины, обычно с АГНЦЕМ и порой умывающей руки — образ, происходящий от фразы в Псалме (26:6): «Буду омывать в невинности руки мои». Ее можно видеть в ренессансных аллегориях СПРАВЕДЛИВОСТИ или среди персонификаций других христианских добродетелей, в особенности в убранстве надгробий и средневековых усыпальниц святых. Она изображается в тот момент, когда Справедливость спасает ее от пороков, угрожающих ей, принявших облик лютых зверей: ВОЛКА (Обжорство), СОБАКИ (Зависть), ЛЬВА (Гнев) и ЗМЕИ (Ложь). (Гобелен, по картону Бронзино, Галерея дельи Арацци, Флоренция.) См. также «КЛЕВЕТА» АПЕЛЛЕСА, где Невинность (юноша) предстает перед подкупленным судьей; ОТЕЦ-ВРЕМЯ.

**Нееман,** см. ЕЛИСЕЙ (2).

**Немезида.** В греческой мифологии одна из дочерей Ночи, каравшая за гордыню (греч. — *hubris*). Фигура Немезиды напоминает фигуру богини ФОРТУНЫ, с которой она имеет некоторые схожие черты, поскольку обе они могут погубить человека. И та и другая изображаются в виде обнаженных женских фигур, крылатых, с ЗАВЯЗАННЫМИ ГЛАЗАМИ, с небесным шаром, служащим им подножием. В одной руке у Немезиды УЗДА или ВЕРЕВКА, которой она обуздывает человеческую гордыню, в другой — ВАЗА, полная богатств и почета, которыми она награждает достойных. Ее жертвы могут корчиться у ее ног.

**Немейский лев,** см. ГЕРКУЛЕС (1).

**Неоптолем,** см. ПОЛИКСЕНА.

**Непокорность,** персонифицированная, см. ПОСЛУШАНИЕ.

**Непорочное зачатие,** см. ДЕВА МАРИЯ (4).

**Нептун** (греч. — Посейдон). В античной мифологии бог, правивший морем и его обитателями. Мореплаватели призывали его, чтобы обеспечить себе безопасное плавание. Будучи разгневанным, он мог произвести бурю и кораблекрушение. Он изображается стариком с густыми волосами и бородой. В античном искусстве он спокойный и величественный, подобно Юпитеру;

в живописи Ренессанса и барокко он часто предстает измученным, его волосы развеваются на ветру. Его легко можно узнать по ТРЕЗУБЦУ — длинному гарпуну с тремя крючковатыми остриями. Он может нестись верхом на ДЕЛЬФИНЕ, его священном животном в античности. Его колесницу везут ГИППОКАМПЫ (иначе — морские кони), у которых передняя часть как у лошади, а задняя — как у рыбы. Иногда он является в сопровождении своей жены Амфитриты (нереиды, или морской нимфы) и своего сына ТРИТОНА (водяного); он дудит в рог, сделанный из морской раковины. Вокруг них играют другие тритоны — имя, общее для всех водяных, — и нереиды. (Вместо рыбьих хвостов у них могут быть обычные человеческие ноги.) Нептун предстает среди других богов в БИТВЕ БОГОВ И ГИГАНТОВ и присутствует на свадьбе Фетиды и Пелея. (См. ПИР БОГОВ.) В качестве морского божества он изображается вместе с Марсом как защитник Венеции. В аллегориях ЧЕТЫРЕХ ЭЛЕМЕНТОВ он персонифицирует Воду. Для греков Посейдон был также богом лошадей. Он сотворил первую лошадь (см. МИНЕРВА, 1) и был отцом крылатого коня ПЕГАСА.

1. *Триумф Нептуна.* Амфитрита бегством спаслась от домогательств Нептуна, но он послал за ней дельфинов, и им удалось убедить ее вернуться и стать его женой. Она плывет рядом с его колесницей на спине дельфина или в морской раковине, которую везут дельфины. Над ее головой парусом вздымается ее покрывало — обычная характерная особенность изображения морских богинь со времен античности. Нептун и Амфитрита окружены свитой тритонов и нереид.

2. *Нептун усмиряет волны; гнев Нептуна;* «Quos ego!» [лат. — «Вот я вас!»]. В начале «Энеиды» (1:125—143) Вергилий рассказывает о том, как после разграбления Трои остатки разбитых троянцев под предводительством Энея спасались бегством на море. Богиня Юнона, на протяжении всей войны державшая сторону греков, все еще преследовала троянцев, мстя им. Она заставила бога ветров разыграть большой шторм. Это вторжение во владение Нептуна вызвало его гнев, и он усмирил волны, но прежде несколько кораблей троянцев все же потерпели кораблекрушение. Нептун стоит среди волн в своей колеснице, которую везут поднявшиеся на дыбы морские кони. Он размахивает своим трезубцем, грозя ветрам, которые изображены в облаках в виде одних голов, надувающих свои щеки. На заднем плане корабли троянцев, возмож-

но, тонущие; люди и груз бултыхаются в волнах. «Quos ego!» — это незаконченная фраза, угроза наказать ветры: «Вот я вас!»

3. *Нептун спасает Амимону.* В Амимону, данаиду (одну из пятидесяти дочерей аргосского царя Даная), влюбился Нептун, который однажды спас ее от объятий отвратительного ей сатира. Нептун изображается уплывающим на дельфине, держа за талию Амимону. Вдалеке виден сатир, отказавшийся от погони за нею.

4. *Нептун неожиданно нападает на Кениду* («Мет.», 12:189—207). Однажды Кенида, девушка, славившаяся своей красотой, гуляла по берегу моря. Здесь ее увидел Нептун. Он влюбился в нее и обесчестил ее. Она настолько была оскорблена этим, что взмолилась о том, чтобы быть превращенной в мужчину; ее желание исполнилось. Нептун стоит на берегу, обнимая Кениду; тем временем ее спутницы поблизости в беседке отчаянно жестикулируют. Колесница Нептуна, запряженная морскими конями, ожидает его в волнах. Эта тема до некоторой степени похожа на сюжет с Амимоной (выше).

5. *Нептун, Минерва и Коронида* («Мет.», 2:569—589). Нептун влюбился в Корониду, дочь Коронея, царя Фокиды. Она призвала богов на помощь, чтобы спастись от его объятий. Ее мольба была услышана Минервой, которая превратила ее в ворону и подняла на небо. Этот сюжет встречается в барочной живописи и показывает Минерву, с облаков взирающую на девушку, у которой вырастают крылья. Нептун внизу тщетно тянется к ней.

**Нереиды.** Морские нимфы, дочери Нерея, «морского старца» в греческой мифологии. Иногда они лежат, облокотясь на спины гиппокампов, морских коней. Вместе с ТРИТОНАМИ они в услужении у НЕПТУНА и его жены Амфитриты (сама является нереидой) и играют вокруг них в волнах. Другими нереидами были ГАЛАТЕЯ, у которой они тоже были в свите, и Фетида, мать АХИЛЛЕСА.

**Нерон перед телом Агриппины** (Тацит, «Анналы», 14). Агриппина, властная женщина, мать римского императора Нерона, категорически возражала против его желания развестись и жениться вторично, поэтому он убил ее (59 г. н. э.). Первая попытка потопить корабль, на котором она плыла, оказалась безуспешной. В конце концов смерть настигла ее, когда вольноотпущенник Аникей привел к ней в спальню вооруженных людей и они закололи ее. Нерон, как говорили, явился позже и

осмотрел ее тело, оценив ее красоту. (Ей было около 44 лет.) Он стоит над полуобнаженным женским телом, лежащим на постели. Волосы Агриппины украшены драгоценными камнями, что говорит о ее статусе. Фигура на заднем плане может быть Аникеем. (Питтони, Дрезденская галерея.)

**Несение на плечах.** Младенец на плечах великана, переходящего реку, — ХРИСТОФОР; преображающийся человек, переносимый через реку, — ЮЛИАН ГОСПИТАЛИТ. Великан с юношей на плечах, шествующий гигантскими шагами через расстилающийся перед ними пейзаж, — ОРИОН. Старик, которого мужчина выносит на своих плечах из горящего города (Эней со своим отцом), — ТРОЯНСКАЯ ВОЙНА (8). Евангелистов несут на своих плечах великие пророки в южном окне Шартрского собора.

**Несс,** кентавр, см. ГЕРКУЛЕС (23).

**Никодим, Христос, наставляющий Н.** Никодим был фарисеем и членом Синедриона — верховного суда в Иерусалиме. Он ночью пришел к Христу получить от него наставления (Ин., 3:1—21). В достопамятных словах Христос изложил среди прочего мысль о необходимости духовного возрождения через крещение, подобно Духу Бога, который «дышит, где хочет, и голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит». Оба они сидят за столом при свете свечи, или Никодим стоит, полный уважения, перед Христом. Никодим участвует также в погребении Христа. См. СНЯТИЕ С КРЕСТА, PIETÀ, ПОЛОЖЕНИЕ ВО ГРОБ.

**Николай Мирликийский** (или **Барийский**). Один из наиболее популярных христианских святых, покровитель детей, матросов, защитник достигших брачного возраста девушек. Несмотря на все это и еще многое другое, католическая Церковь, учитывая неясность его происхождения, официально исключила его в 1969 году из церковного календаря, хотя при этом позволяет, чтобы в отдельных местах ему продолжали поклоняться. Единственное, что известно достоверно, так это то, что он был епископом Миры в Малой Азии в IV веке. Рассказывали, что его останки были взяты в город Бари в Италии в XI веке. Житие святого сообщает, что он был набожным в очень раннем возрасте: едва родившись, он уже стоял в купели, сложив руки в благодарственном жесте, а будучи еще грудным младенцем, постясь, отказывался от еды. В качестве фигуры религиозно-портретной живописи он изображался в епископских одеждах, держащим распятие, и обычно средних лет. Его

атрибутами были три золотых ШАРА или КОШЕЛЬКА, лежащие у его ног или на книге (см. ниже, 1), трое школяров-подростков в кадке (см. ниже, 2), ЯКОРЬ, как патрона мореплавателей (атрибут, общий у него с КЛИМЕНТОМ, который, однако, носит папскую тиару). Среди его надписей втречаются «Salve regina mundi» [лат. — «О царица мира»] из бревиария и «Diligite iustitiam qui iudicatis terram» [лат. — «Любите справедливость, судьи земли»] (Премудрости Соломона, 1:1). Повествовательные сцены из жизни Николая очень многочисленны, главным образом они рассказывают о его способности творить чудеса. Они часто изображались в витражах готических соборов и на итальянских ренессансных фресках. Наиболее известны следующие сюжеты.

1. *Милосердие Св. Николая.* «Золотая легенда» рассказывает о том, как Николай пришел к одному знатному, некогда богатому, но обнищавшему человеку, чтобы помочь ему. Бедность заставила его отправить трех своих дочерей зарабатывать собою. Три ночи святой подбрасывал в окно дома этого человека по кошельку с золотом, чтобы дар этот стал приданым для каждой из дочерей. На третью ночь он был обнаружен, но убедил отца никому не говорить о том, что он сделал. Николай, одетый в светскую одежду, изображается бросающим кошелек (или золотой шар) в окно, тем временем отец дочерей сидит в комнате, обхватив голову руками. Дочери пребывают в постелях или сидят, заливаясь слезами.

2. *Три школяра.* Однажды, когда свирепствовал голод, Николай остановился на одном постоялом дворе, хозяин которого убил троих школяров-подростков и засолил их расчлененные тела, чтобы кормить ими своих постояльцев. Николай чудесным образом воскресил их. Дети изображаются стоящими в кадке, святой в этот момент (в епископском облачении) осеняет их крестным знамением. Хозяин гостиницы стоит на коленях, моля о прощении, или спасается бегством. Считается, что эта история произошла от другой, связанной с тремя воинами, которых Николай спас от несправедливой казни. На средневековых витражах воины стоят в башне, являющейся их тюрьмой. По традиции, фигура святого значительно большего размера, чем все остальные, и потому воины кажутся детьми. Со временем, когда первоначальная легенда забылась, была придумана история о школьниках-подростках, чтобы объяснить несоответствие в размерах фигур.

3. *Голод в Мире.* В период голода, когда с кораблей в гавани Миры сгружались мешки с зерном, святой чудесным образом умножил их количество. Он стоит, наблюдая, как грузчики уносят мешки с зерном, тем временем ангел снова наполняет трюмы. Этот сюжет является отзвуком истории о насыщении Христом пяти тысяч.

4. *Св. Николай усмиряет бурю.* «Посмертное» чудо. Николай, призванный моряками, чье судно тонуло, является им в небе и усмиряет волны.

5. *Сын дворянина, взятый в плен.* Юноша, захваченный в плен жестоким языческим царем, заставившим его служить ему в качестве виночерпия, упомянул при царе о Св. Николае, вызвав тем самым гнев правителя. Николай явился в облаке славы и унес юношу к его семье. Сцена представляет собой пир, где царит сумятица. Царь и его свита в восточных одеждах с изумлением взирают на Николая, который предстает в епископском облачении и держит поднятым на руках юношу.

См. также МАРК, 2.

**Николай Толентийский** (ок. 1246—1305). Монах-августинец, посвятивший свою жизнь проповеди христианства и благотворительности. Ему приписывается множество свершенных чудес — некоторые из них переадресованы ему от его тезки Николая Мирликийского. Подобно СЕБАСТЬЯНУ и РОХУ, его призывают как защитника от чумы. Он носит черную рясу ордена августинцев. У него на груди звезда — указание на звезду или комету, которая, согласно преданию, явилась в момент его рождения. Два голубя, лежащих на блюде (или улетающих прочь), указывают на историю о том, что он вернул к жизни целое блюдо жареных птиц, которых ему принесли, когда он лежал больной. Его традиционный атрибут — РАСПЯТИЕ, увитое лилиями, которое он держит в руке. Его изображения имеются в итальянской и испанской живописи XV — XVII веков, особенно в церквах ордена августинцев. Он часто стоит рядом с АВГУСТИНОМ и МОНИКОЙ. Он был канонизирован в 1446 году.

**Нил** (910—1004). Грек из Калабрии в Южной Италии, избравший в зрелом возрасте монашескую жизнь после смерти своей жены и ребенка. Во время нападения сарацинов на юге он и его приверженцы вместе с бенедиктинцами нашли пристанище в Монте-Кассино и позже в Риме. Он сопротивлялся императору Священной Римской империи Оттону III в том, что касалось наследования императором папского престола.

Греческий монастырь Св. Василия, находящийся в Гроттаферрата, поблизости от Фраскати (неподалеку от Рима), считает Нила своим основателем, поскольку о нем известно, что незадолго до своей смерти он удалился сюда со своими монахами. Среди фресок в Гроттаферрата (Доменикино) имеются изображения посещения кающегося императора Оттона III, ожидающего отпущения грехов у святого, и эпизод исцеления мальчика эпилептика, которое Нил сотворил, смазав губы мальчика маслом, взятым с алтаря.

**Нимб,** см. ОРЕОЛ.

**Нимфы.** В греческой мифологии юные и красивые женские духи, которые, как считалось, населяли некоторые места. Например, НЕРЕИДЫ, дочери Нерея, морского старца, были нимфами Эгейского моря. Среди них были ГАЛАТЕЯ и ФЕТИДА. Наяды были нимфами свежих вод: см. АЛФЕЙ И АРЕТУСА и ГИЛАС. ЮПИТЕР (1) и БАХУС (1) были в младенчестве вскормлены нимфами гор и гротов (ореады). Целомудренные спутницы ДИАНЫ произвольно именуются нимфами. Вооруженные луками, стрелами и колчанами, они охотятся вместе со своей предводительницей или купаются с нею в укромных лесных купальнях. Им нередко досаждают распутные САТИРЫ. Нимфы — ревнительницы целомудрия — наказали КУПИДОНА, сломав его оружие. Нимфы составляли окружение Калипсо (см. ТЕЛЕМАХ).

**Ниоба.** Пример наказанной гордыни из греческой мифологии. Ниоба была дочерью Тантала и женой Амфиона, царя Фив. Однажды она попыталась отговорить фиванских женщин поклоняться Лето, матери АПОЛЛОНА и ДИАНЫ (Артемиды), похваляясь как своей собственной родословной (она была внучкой и невесткой Юпитера), так и числом своего потомства (семеро сыновей и семеро дочерей) («Мет.», 6:146—203). Аполлон и Диана с их обычной безжалостностью наказали ее заносчивость, убив всех ее детей. В горе Ниоба превратилась в камень, который, однако, продолжал источать слезы. Обычно она изображается пытающейся отвратить фиванских женщин от храма, но более часто встречается тема избиения ее детей.

*Смерть детей Ниобы* («Мет.», 6:204—312). Сцена являет собой лесную поляну, где девушки и юноши (последние иногда на лошадях) спасаются бегством от стрел, которые дождем сыплются с неба. Многих стрелы уже поразили, и земля усыпана умирающими и уже мертвыми. Ниоба умоляю-

ще простирает руки к небу или сидит с мертвым ребенком на руках. Аполлон и Диана склоняются с кромки облаков, у них в руках натянутые луки.

**Нить.** Три женщины прядут нить жизни — ТРИ МОЙРЫ. Нить держит ТЕСЕЙ (2), входящий в лабиринт; она является даром Ариадны.

**Нищий.** Нищий, исцеленный Христом, — СЛЕПОРОЖДЕННЫЙ, ИСЦЕЛЕНИЕ С.; несколько слепых, ведомых предводителем, — СЛЕПОЙ, ВЕДУЩИЙ СЛЕПОГО; слепой воин, просящий милостыню, — ВЕЛИЗАРИЙ; хромой нищий, благословляемый ПЕТРОМ, апостолом (5). Нищий, стоящий на коленях перед монахом, — ИОАНН БОЖИЙ; или перед МАРТИНОМ ТУРСКИМ, изображенным в облике воина либо предстающим как епископ. ЛАВРЕНТИЙ (диакон) подает милостыню нищему, как это делает ИОАНН ХРИЗОСТОМ. Нищий у дверей дома, где пирует хозяин, — Лазарь (БОГАЧ И ЛАЗАРЬ). По поводу нищих на пиру, см. ЦАРСКАЯ СВАДЬБА. Благочестивый святой, облаченный в лохмотья, — АЛЕКСИЙ. Нищенка, держащая тяжелый камень, персонифицирует Нищету. Нищие калеки окружают ЕЛИЗАВЕТУ ВЕНГЕРСКУЮ.

**Нога.** Пилигрим, приподнимающий свою тунику, чтобы показать пятно на бедре, — РОХ. Ампутированная нога юноши, восстановленная францисканским монахом, — АНТОНИЙ ПАДУАНСКИЙ. Пациент с одной белой, другой темной ногой — КОСМА И ДАМИАН. Нога лошади, ампутированная кузнецом, — ЭЛИГИЙ.

**Ной.** Потомок Адама и Евы через их сына Сифа. У Ноя было три сына — Сим, Хам и Иафет. Ной является одним из главных патриархальных «типов» Христа. Обычно он изображается в виде белобородого старца. Ранними отцами Церкви и апологетами Потоп уподоблялся христианскому крещению. Ковчег был частым сюжетом в христианском искусстве с самого его начала. В римских катакомбах он олицетворял новую христианскую концепцию Воскресения, поскольку обращенные уже были, возможно, знакомы — через греческую и египетскую мифологию — с ее идеей путешествия умерших на корабле в иной мир. Вскоре КОРАБЛЬ стал общепринятым символом самой Церкви. Рассказы о великих потопах встречаются в народных преданиях всего мира. Греческий миф о ДЕВКАЛИОНЕ И ПИРРЕ имеет черты, схожие с историей, рассказанной в Бытии.

1. *Строительство ковчега* (Быт., 6:14—22). Видя безнравственность рода человеческого, Бог решил уничтожить его вместе с птицами и животными. Он решил спасти лишь Ноя, который был человеком праведным, и приказал ему построить ковчег и взять на борт по паре всего живого. Художники игнорировали технические подробности конструкции ковчега, которые приводятся в книге Бытия. В ранней христианской живописи в римских катакомбах ковчег представляет собой просто ящик, по форме похожий на гроб. В искусстве средневековья это своего рода плавующий дом; в эпоху Ренессанса он становится истинным кораблем, и сыновья Ноя изображаются сооружающими его под наблюдением самого Ноя. Когда ковчег изображается уже готовым, Ной загоняет стадо на его борт.

2. *Потоп* (Быт., 7:8—19). Дождь лил сорок дней и сорок ночей, пока даже горы не покрылись водой — потоп продолжался 150 дней. Когда вода стала убывать, ковчег пристал к горе Арарат. Чтобы узнать, пригодна ли эта земля для обитания, Ной выпустил ворона, который не вернулся. Затем он дважды посылал голубя, который на второй раз вернулся с оливковым листом в клюве. Посланный в третий раз, голубь не вернулся. Ной вывел свою семью и животных — «пусть они плодятся и размножаются на земле». Нечестивые изображаются бегущими от поднимающейся воды. Ковчег плывет среди потоков воды. Животные стоят на палубе или иногда выглядывают из иллюминаторов.

3. *Жертвоприношение Ноя* (Быт., 8:20—22, 9:1—17). В знак благодарности Ной выстроил алтарь и принес жертву. И сказал Бог: «И будет радуга в облаке, и Я увижу ее, и вспомню завет вечный между Богом и между всякою душою живою во всякой плоти, которая на земле». Ной и его семья стоят перед алтарем; возможно, все в изумлении глядят на небо.

4. *Опьянение Ноя* (Быт., 9:20—27). Ной возделал землю и насадил виноградник. Выпив слишком много вина, он лег у себя в шатре — голый и пьяный. Таким его увидел Хам, сообщивший об этом двум своим братьям. Сим и Иафет пришли с одеждами. Они приблизились к Ною, идя спиной так, чтобы не видеть его обнаженным, и накрыли одеждами. «Ной проспался от вина своего, и узнал, что сделал над ним меньший сын его; и сказал: проклят Ханаан; раб рабов будет он у братьев своих». Иногда Ной изображается сажающим и собирающим свой виноград, но более распространеная вер-

сия показывает его в шатре или под деревом, с которого свисают виноградные грозди. Он валится на сиденье или на землю, рядом с ним чаша вина, тем временем Хам стоит поблизости, насмехаясь над ним. Могут присутствовать также другие сыновья, укрывающие Ноя плащом. В осмеянии Ноя видели прообраз насмехания над Христом на кресте. Раввинистические комментаторы утверждают, что Хам не просто видел обнаженность своего отца, но он кастрировал его — элемент, который был преднамеренно опущен в книге Бытия. Этот вариант истории указывает на связь с мифом об Уране и Кроносе. (См. САТУРН, 1.)

**Ноготки,** см. ФЛОРА (2).

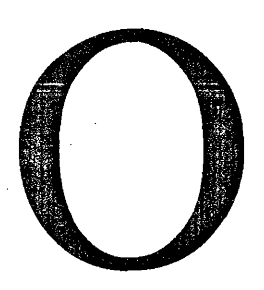
**Нож.** Атрибут АВРААМА, поскольку он намеревался принести в жертву Исаака; и ВАРФОЛОМЕЯ, скальпированного заживо. Также ножом были скальпированы сатир Марсий (АПОЛЛОН, 4) и продажный судья двора царя Камбиса (СУД КАМБИСА). Нож в руке апостола ПЕТРА указывает на отсечение им уха Малха (ПРЕДАТЕЛЬСТВО). Оружием, вонзенным в череп ПЕТРА МУЧЕНИКА, иногда является нож. Богиня Помона, защитница садов и оранжерей, может иметь нож для подрезания деревьев (ВЕРТУМН И ПОМОНА).

**Ножницы** (обычно изображаются в виде ножниц для стрижки овец, но иногда как обычные ножницы) — атрибут Атропы (одной из ТРЕХ МОЙР), которая перерезает нить жизни; АГАТЫ, соски которой были отрезаны. Мужчина спит, склонив голову на колени женщины, другой мужчина отрезает ножницами его локоны — САМСОН (4).

**Норберт** (ок. 1080—1134). Немецкий придворный вельможа, неожиданно обратившийся в христианство и ставший странствующим проповедником. Он основал монашеское братство, использовав для него устав августинцев. Обитель эта была в Премонтре (недалеко от Лаона), впоследствии монахи этого ордена стали известны как премонстратензианцы. Имя это, как считалось, происходит от видения Норберту Девы Марии, которая показала ему луг (*pre montre*), где ему надлежало обосноваться. В 1126 году он сделался архиепископом Магдебурга — города, в котором и умер. Реформатор и сильная личность, он возбудил против себя оппозицию внутри Церкви. В немецком искусстве Норберт изображается в епископском облачении, с митрой и пасторским крестом. Он может держать ДАРОНОСИЦУ — намек на название его ордена. Или он держит ЧАШУ с ПАУКОМ, находящимся в ней, — по леген-

де, согласно которой он обнаружил ядовитого паука в чаше, когда собирался принять таинство. Он выпил священное вино и остался невредим. Демон, лежащий связанным у его ног, намекает на его собственное обращение. Он изображается проповедующим в Антверпене Танкелину — сектанту, выступавшему против христианских Таинств и официального священства, который считал, среди прочего, что жены, как и другая движимость, должны быть общими. «Тип атеиста и социалиста наших дней», — остро замечает Анна Джеймсон.

**Ночь.** Для гуманистов Ренессанса Ночь и День были разрушительными элементами, поскольку они непрестанно указывали на уходящее время, что с неизбежностью приводит к разрушению и смерти. Потому они порой изображаются в виде пары грызунов — обычно КРЫС (черной и белой). Фигура персонифицированной Ночи парит в небе, порой под голубым сводом, усеянным звездами. Она может держать по младенцу на каждой руке: белый является Сном, черный — Смертью. Обычные ее атрибуты — СОВА, МАСКИ (которые могут надеть на себя путти) и МАКИ (иногда в виде венка надетые на голову). С ней может быть спящий Морфей (бог сновидений), который также иногда увенчан маками (Джордано, палаццо Риккарди, Флоренция). Или она сидит при свете лампы со сложенными крыльями, ее голова склонилась на руки, рядом сидят два малыша. (См. также СОН, ЦАРСТВО С.)



**Обезьяна.** У христиан раннего средневековья — символ дьявола и обозначение скорее язычества, нежели человеческой греховности. В готическую эпоху обезьяна с яблоком во рту стала символизировать грехопадение человека; в таком виде она являлась в изображениях Девы Марии и Младенца и в других сюжетах. Этот образ использовался в эпоху Возрождения как атрибут Вкуса (одного из ПЯТИ ЧУВСТВ). Человек, узнаваемый в обезьяне в искаженном виде, — низменный образ его самого, отраженный в ней. Она ассоциировалась с пороком вообще и использовалась для персонификации Распутсва (см. также ДИКАРЬ). Обезьяна является также атрибутом сангвиника (см. ВЕРА; ЧЕТЫРЕ ТЕМПЕРАМЕНТА).

Начиная с эпохи средневековья обезьяна становится символом искусства, в частности живописи и скульптуры. Искусство художника считалось по сути своей имитацией; оно стало связываться с животным, известным своими способностями подражать (передразнивать). Эта идея нашла выражение в популярном афоризме «Ars simia naturae» [лат. — «Искусство — обезьяна природы»], особенно полюбившемся фламандским художникам XVII века. Они изображали художника в образе обезьяны за созданием портрета — как правило, женского, но нередко и светского мужчины — или ваяющим скульптуру из камня. Эта пародия на художника со временем распространилась и на другие виды человеческой деятельности, и обезьяны стали изображаться сидящими за обеденным столом, играющими в карты или на музыкальных инструментах, кутящими, пляшущими, катающимися на коньках и т. д. Часто место обезьян занимают другие твари, в особенности кошки и совы. Художник высмеивает человеческую претенциозность — глупость и суетность.

**Обман** (лат. — *Fraus*), см. ЛОЖЬ.

**Обрезание Христа** (Лк., 2:21). Когда новорожденному Христу исполнилась неделя, тогда пришло время обрезать Младенца, и «дали Ему имя Иисус». Эта операция требовалась по закону Моисея как знак Завета. Она могла выполняться родителями или священником храма, специально призванным для этого. Лука не рассказывает об обрезании, но христианское искусство всегда помещает эту сцену в храм. Младенец обычно на руках у Девы Марии, священник рядом, у него в руках нож, взятый им с подноса, который держит прислужник. Может присутствовать Иосиф. Для средневековой Церкви этот эпизод имел значение как первое пролитие крови Спасителя. Этот сюжет встречается в итальянской ренессансной живописи и с новой силой возникает в искусстве Контрреформации в иезуитских церквах. Общество иезуитов, для которого имя Спасителя имело особую святость, превозносило праздник Обрезания ввиду особой связи этого обряда с наречением Младенца.

**Обретение Креста Господня,** см. КРЕСТ ГОСПОДЕНЬ, ИСТОРИЯ К. Г.

**Обручение Девы Марии** (итал. — *Sposalizio*). Бракосочетание Марии, матери Христа, с Иосифом, хотя о нем и не повествуется в Евангелиях, является известной темой в христианском искусстве, сюжетом, иногда образующим часть цикла сцен из жизни Девы Марии. Эта история рассказывается в Протоевангелии (апокрифический Новый Завет), оттуда в XIII веке она попала в «Золотую легенду», являвшуюся важным источником сведений для художников. История повествует о том, как Иосиф был выбран из большого числа претендентов по знамению — чудодейственным образом расцветшему его пруту. (См. ИОСИФ, муж Девы Марии.) Это чудо наблюдали семь дев, находившиеся с Марией все то время, пока она воспитывалась в храме. Сцена обручения показывает первосвященника, стоящего между Марией и Иосифом. Иосиф обычно зрелого возраста, не обязательно седобородый, как на ренессансных картинах Рождества. В одной руке он держит свой прут, на верхушке которого голубь, другой надевает кольцо на палец Марии. В соборе в Перуджии, городе, который был центром умбрийского искусства в эпоху Ренессанса, хранится святая реликвия — предполагаемое кольцо, и потому сюжет этот часто встречается в произведениях умбрийской школы. Другие версии показывают новобрачных подающими друг другу руки, — таков французский свадебный обряд, потому эта сцена часто изображается в таком виде во французской живописи;

или они стоят коленопреклоненные перед первосвященником. Позади Марии ее девы-спутницы; за Иосифом угрюмые неудачливые претенденты, все еще держащие свои прутья. Один из них в порыве злости ломает свой прут о колено. Другой может изображаться пытающимся ударить жениха. Сцена обычно помещается перед храмом, в котором воспитывалась Мария, реже — внутри него. В искусстве Контрреформации примерно с конца XVI века количество зрителей уменьшается, или они могут вовсе отсутствовать, а Иосиф изображается без своего прута или посоха.

**Обручение с морем.** Церемония «*Sposalizio del Mare*» [итал. — Обручение с морем] совершалась в Венеции в праздник Вознесения. Это был самый блестящий из большого числа ежегодных венецианских фестивалей; он принял форму грандиозной регаты, возглавляемой дожем на главной государственной галере — Бучченторо (или Букентавр). Далеко в море дож ритуально бросает в воду кольцо, произнося при этом: «Desponsamus te, mare» [лат. — «Мы сочетаемся браком с тобою, о море»]. Эта церемония была установлена, вероятно, в XII веке в память о победе в сражении на море; она стала считаться символом неоспоримого господства Венеции как морской державы. Бучченторо — это была величественная галера, щедро украшенная золотом. Свое имя она могла получить от фигуры на носу, которая была получеловеком-полубыком. Ее вид в XVIII веке хорошо известен по картинам Каналетто («Празднество в день Вознесения», Королевское собрание, Виндзор).

**Овен** (знак Зодиака), см. ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ.

**Овца,** см. АГНЕЦ; БАРАН.

**Огненная печь, Иудеи в О. П.**, см. Даниил.

**Огонь.** Средство испытания веры или невинности: младенец МОИСЕЙ (2); трое в раскаленной печи — ДАНИИЛ; ФРАНЦИСК АССИЗСКИЙ (5) перед сарацинами; КУНИГУНДА; СУД ОТТОНА. Сжигание костей — ИОАНН КРЕСТИТЕЛЬ (10); книг — ПАВЕЛ, апостол (9); змея, обвившая кисть руки человека, которую он стряхнул в костер, — ПАВЕЛ, апостол (11); мученик на решетке на огне — ЛАВРЕНТИЙ. Горящий куст — МОИСЕЙ (5); горящее бревно, брошенное в огонь, — МЕЛЕАГР; горящие одежды надевает ГЕРКУЛЕС (24), реже ЛАВРЕНТИЙ; фигура, прикованная к огненному колесу, — ИКСИОН. Горящий город: Иерусалим — ИЕРЕМИЯ; Троя — ЭНЕЙ (1), ТРОЯНСКАЯ ВОЙНА (8); Содом и Гоморра —

ЛОТ. Макет горящего здания — атрибут АГАТЫ. Огненный шар над головой епископа, служащего мессу, — МАРТИН ТУРСКИЙ. Ангелы, выносящие душу из пламени Чистилища, — ГРИГОРИЙ ВЕЛИКИЙ (2). Алтарный огонь, который охраняет женщина, — ВЕСТАЛКА. См. также ПЛАМЯ; ЧЕТЫРЕ ЭЛЕМЕНТА; АД; КОСТЕР; САЛАМАНДРА.

**Одиссей,** см. УЛИСС.

**Одр.** Христос касается одра, и тело возвращается к жизни — ВОСКРЕШЕНИЕ СЫНА ВДОВЫ ИЗ НАИНА.

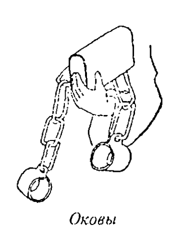
**Одуванчик.** Горькая трава (Исх., 12:8) и традиционный христианский символ горя. Его легко распознать на картинах Распятия старых фламандских и немецких мастеров. Его часто можно видеть в других сюжетах, родственных Страстям, таких, как «Noli me tangere» [лат. — «Не прикасайся ко мне»] и Св. Вероника (Флемальский мастер, Государственный художественный музей, Франкфурт).

**Оказание помощи.** Оказание поддержки в нужде — как подачей милостыни, так и уходом за больными — широко представленная в живописи тема. Различаются следующие сюжеты.

*Подача милостыни.* Диакон, раздающий милостыню бедным, — СТЕФАН (2); диакон, раздающий церковные сосуды, — ЛАВРЕНТИЙ; епископ в дверях собора — ФОМА ВИЛЛАНОВСКИЙ; черноризный монах, отдающий свою рубаху прокаженному, — ФИЛИПП БЕНИТИЙ. Среди других, подающих милостыню: ЛЮЦЦИЯ; РОХ (паломник); ИОАНН ХРИЗОСТОМ (греческий епископ); МАРТИН ТУРСКИЙ (2) верхом на коне.

*Уход за больным.* Нищие и увечные: ЕЛИЗАВЕТА ВЕНГЕРСКАЯ; жертвы чумы: КАРЛО БОРРОМЕО, который может давать им причастие; раненый человек на обочине дороги — ДОБРЫЙ САМАРИТЯНИН; больные, лежащие на улице, — ПЕТР, апостол (7); умирающий человек, которого несут монах и ангел, — ИОАНН БОЖИЙ.

**Оковы.** Атрибут ЛЕОНАРДА, который может держать разорванные оковы; персонифицированного Порока (ГЕРКУЛЕС, 21). В системе ренессансной аллегории фигура, закованная в кандалы или другим способом связанная, символизирует человека, порабощенного своей низменной сущностью — земными желаниями.



Оковы

**Октавиан,** римский император, см. КЛЕОПАТРА (2); СИВИЛЛА.

**Олень,** знаменитый своими рогами, является атрибутом ЮЛИАНА ГОСПИТАЛИТА; с распятием между его рогами — ЕВСТАФИЯ и ГУБЕРТА. Оленя или лань (самку без рогов), пронзенных стрелой, защищает ЖИЛЬ. В светском искусстве он атрибут охотницы ДИАНЫ, которая превратила охотника Актеона в оленя. ГЕРКУЛЕС (3) поймал аркадскую керинейскую лань. Известный своей проворностью и острыми чувствами, что делает трудной его поимку, олень является атрибутом Слуха (одного из ПЯТИ ЧУВСТВ) и БЛАГОРАЗУМИЯ. Олени везут колесницу ОТЦА-ВРЕМЕНИ и ДИАНЫ. Крылатый олень был эмблемой (*impresa*) Карла VI (1368—1422), короля Франции. Олень с короной на шее стал эмблемой французского королевского дома со времен правления Карла VII (1403—1461) благодаря легенде о том, что это животное встало на колени перед королем при его вступлении в Руан.

**Оленьи рога,** см. ОЛЕНЬ.

**Олива.** Оливковая ветвь была античным символом мира (см. ЭНЕЙ, 9); потому она атрибут персонифицированного МИРА, также Золотого века (одного из ВЕКОВ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА) и (в средневековом искусстве) СОГЛАСИЯ. Олива была священна для МИНЕРВЫ (1), которая заставила оливковое дерево распуститься во время ее спора с Нептуном. Олива — атрибут Минервы, а также Мудрости, которую эта богиня персонифицирует. Лист оливы, принесенный обратно в ковчег голубем (НОЙ, 2), символизировал для христиан установление мира между Богом и человеком. Оливковая ветвь — атрибут архангела Гавриила в некоторых изображениях БЛАГОВЕЩЕНИЯ, ДЕВЫ МАРИИ (4,12) и АГНЕССЫ. Пришедшие встретить Христа при его ВХОДЕ В ИЕРУСАЛИМ иногда изображаются держащими ветви оливы.

**Оливетанцы,** см. ФРАНЦИСКА РИМСКАЯ.

**Олиндо и Софрония.** Молодые влюбленные, история которых рассказана в «Освобожденном Иерусалиме» — романтической поэме итальянского поэта Тассо (1544—1595) о первом Крестовом походе. Будучи христианкой, Софрония была осуждена сарацинским царем на смерть на коле за предполагаемое соучастие в заговоре, касавшемся святого образа. Олиндо избрал участь умереть вместе с нею. В последний момент Клоринда, восточная воительница, своего рода языческая Жанна д'Арк, сжалилась над влюбленными и предложила свои услуги царю в предстоящем бою с крестоносцами в обмен на их освобождение. Они изображаются привязанными к столбу.

Палачи приносят дрова. Клоринда в полном воинском облачении обращается с просьбой о помиловании к сарацинскому царю, наблюдающему за происходящим (Джордано, палаццо Реале, Генуя). По поводу смерти последней см. ТАНКРЕД И КЛОРИНДА.

**Олоферн,** см. ЮДИФЬ.

**Омела.** Всегда зеленое паразитическое образование на деревьях, которое древние принимали за проявление живого духа, потому омела была объектом языческих обрядов. Она была символом жизни и защитным талисманом: ЭНЕЙ (8) отщепил «золотой побег», перед тем как спуститься в подземный мир с Кумской сивиллой.

**Омобуоно** (лат. — *Homobonus*) — «Хороший человек» (ум. 1197). Купец из Кремоны, преуспевавший отец семейства, который употребил свое богатство на оказание помощи бедным, дабы облегчить их участь в своем родном городе, хотя и не имел в этом поддержки своей жены. Житие повествует о том, как однажды во время путешествия он отдал всю свою еду и одежду одному нищему. Наполняя свою флягу на берегу водного потока, он вдруг обнаружил, что вода чудесным образом превратилась в вино. Он умер неожиданно, находясь в церкви. Хотя он не принял сан епископа, он был канонизирован два года спустя в ответ на настойчивые требования его сограждан. Омобуоно фигурирует в произведениях художников Кремоны и Венеции. Обычно он облачен в рясу, на его голове отороченная мехом шапка; фляга с вином может быть его атрибутом. Он изображается раздающим милостыню бедным. Искусство Контрреформации изображает его в момент смерти, перед распятием; его уносят в небо ангелы.

**Онуфрий.** Легендарный христианский отшельник IV века, проведший шестьдесят лет в полном уединении в Египетской пустыне, пока не был найден Пафнутием, епископом Фивейским. Как ПАВЛА ОТШЕЛЬНИКА и других анахоретов, Онуфрия кормил ворон, каждый день приносивший ему в клюве буханку хлеба; львы своими когтями помогли вырыть ему могилу. Онуфрий предстает старым, истощенным, с нечесаными волосами, с длинной бородой, его тело покрыто косматой шерстью, он напоминает ДИКАРЯ. Обычно на нем туника или набедренная повязка из листьев. Изредка он изображается передвигающимся на четвереньках. Его атрибуты — ЧАША и гостия, иногда ВОРОН или два ЛЬВА. КОРОНА или МОНЕТЫ у его ног указывают на то, что он отверг

земные почести (по традиции считается, что он был принцем). В живописи раннего Возрождения его изображают получающим от ангела хлеб причастия или сидящим с Пафнутием, который слушает его рассказ о жизни. Два льва помогают Пафнутию в погребении святого.

**Операция по удалению камней в голове.** Лекарь-шарлатан был излюбленным предметом сатиры в голландской и фламандской живописи XVII века. Типичным сюжетом была мнимая операция по удалению камней в голове. Существовало старинное голландское сказание о человеке, поведение которого было странным и эксцентричным, потому что у него был «камень в голове». Странствующий шарлатан, спекулируя на доверчивости простолюдинов, предлагал сделать операцию по удалению камней в голове. Гонораром за нее была домашняя птица или яйца. Он находил желающих пациентов среди тех, кто страдал от головной боли или других нервных расстройств — реальных или воображаемых. «Хирург» делал надрез на теле, обычно над бровью, который кровоточил, и затем с помощью трюка демонстрировал один или два окровавленных камешка. Пациент изображается в кресле, он крепко привязан к нему и иногда истошно кричит. У знахаря ланцет или щипцы с зажатым в них камнем, который он только что якобы извлек из раны. Он может держать камни высоко поднятыми, чтобы изумленные зрители видели их. Его ассистент может перевязывать голову другому пациенту. Сцена представляет собою деревенскую лужайку или интерьер, иногда со столом, на котором лежит набор инструментов.

**Оплакивание,** см. PIETÀ.

**Опс,** см. ЧЕТЫРЕ ЭЛЕМЕНТА: Земля.

**Орга́н.** Портативный орга́н был инструментом средневековья и Возрождения. Он был небольшого размера, и его можно было носить с собою. Правой рукой играли на клавиатуре, а левой манипулировали мехами, расположенными с задней части инструмента. Дальнейшие сведения см. ЦЕЦИЛИЯ, для которой орган был особым атрибутом. Орган-портатив является атрибутом персонифицированной Музыки (одного из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ), Слуха (одного из ПЯТИ ЧУВСТВ) и Полигимнии (одной из МУЗ). Он традиционный инструмент ангельских концертов. (См. рис. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ.)

**Орел.** Священная для ЮПИТЕРА птица и его атрибут, иногда с молниями в когтях; ГАНИМЕД был поднят на небо орлом

Юпитера. Молодая богиня с кувшином, орел рядом с нею — ГЕБА. Орел послан Юпитером, чтобы клевать печень ПРОМЕТЕЯ. Орел был древним символом силы и победы; он изображался на штандартах римских легионов. В том же значении он изображался и на оружии многих наций. Он был средневековым символом Вознесения Христа. Орел является атрибутом ИОАННА ЕВАНГЕЛИСТА, возможно, с пером или чернильницей в клюве, и одним из четырех «апокалипсических животных» (ЧЕТЫРЕ ЕВАНГЕЛИСТА; АПОКАЛИПСИС, 3,9). Орел издает крики «*Vae, vae*», когда зазвучала последняя труба (АПОКАЛИПСИС, 11). В аллегорических сюжетах орел является атрибутом ГОРДЫНИ (вместе со львом и павлином) и Зрения (одного из ПЯТИ ЧУВСТВ). Он входит в состав эмблемы (*impresa*) мантуанской династии Гонзага — покровителей искусства в эпоху Возрождения. См. также АПОФЕОЗ.

**Ореол,** или нимб. В религиозном искусстве зона света, расположенная вокруг головы божественной или причисленной к лику святых личности. Иногда так изображались древние боги Индии и Китая. Он являлся атрибутом богов-солнце — Митры, Аполлона и Гелиоса (обычно в форме излучаемого света) и был принят в образах уже умерших римских императоров. Ореол, по-видимому, появился в христианском искусстве около V века. Его использование поначалу ограничивалось тремя лицами Троицы и ангелами, но постепенно распространилось на апостолов, святых и других. На Востоке нимб символизировал скорее силу, нежели святость, и по этой причине в византийском искусстве им нередко наделялся Сатана. Нимб приобрел несколько очертаний. Крестообразный нимб обычно является атрибутом Христа, хотя в некоторых изображениях Троицы он может быть у всех трех ее лиц. Треугольный нимб, символизирующий Троицу, принадлежит Богу-Отцу. Квадратным нимбом наделяются живые (современные художнику) личности, такие, как папа, император и донаторы. Богословские и основные добродетели и другие аллегорические фигуры (см. ДОБРОДЕТЕЛИ И ПОРОКИ) имеют шестиугольные нимбы. Известная круглая форма принадлежит главным образом Деве Марии, ангелам и святым. В живописи позднего средневековья он изображался как плоская золотая пластинка, на которой (особенно в XIV веке) было начертано имя обладателя нимба. Художники раннего Возрождения свели это к простому кругу, который показывался в перспективе. Но нимб вышел из употребления и в искусстве пост-Ренессанса исполь-

зовался редко. Термин «ореол» обозначает свечение, которое окружает всю фигуру, а не только голову. Это специфический атрибут божественности, и он остается только для Христа, особенно в ПРЕОБРАЖЕНИИ, и Девы Марии. По поводу стилизованного миндалевидного ореола см. МАНДОРЛА.

**Орех.** Расколотый грецкий орех (христианский символ), см. ДЕВА МАРИЯ (13); НАТЮРМОРТ.

**Орион** (Аполлодор 1, 4:3—4). В греческой мифологии огромного роста великан-охотник. Однажды, напившись допьяна, он пытался похитить дочь царя острова Хиос, но царь наказал Ориона, лишив его зрения. Оракул сказал ему, чтобы он отправился на восток, на самый край мира, где лучи восходящего солнца вернут ему зрение. Отправившись туда, он пришел к кузнице Вулкана, у которого похитил одного из учеников по имени Кедалион, чтобы тот показал ему путь. На этом пути Ориону вернулось зрение. Пуссен (Метрополитен-музей, Нью-Йорк) изображает великана с луком в руке, шествующего большими шагами через леса по направлению к морю, виднеющемуся вдалеке. Кедалион сидит у него на плечах. На обочине дороги стоит Вулкан, указывающий путь. Облако, обволакивающее лицо Ориона, говорит о том, что его взор застлан. Другой миф рассказывает, как Орион умер на руках Дианы, которая поместила его образ среди звезд. Она изображается парящей над ним.

**Орифия,** см. БОРЕЙ.

**Орландо** (Ариосто, «Неистовый Роланд [Орландо]»), см. АНДЖЕЛИКА.

**Орудие,** см. ПУШКА.

**Орфей.** Легендарный фракийский поэт, прославившийся своим искусством игры на лире. Он женился на Эвридике, лесной нимфе, и когда она умерла, спустился в подземное царство в безуспешной попытке вернуть ее на землю.

1. *Орфей, укрощающий зверей своей музыкой* («Мет.», 10:86—105). Музыкальное искусство Орфея было таковым, что он не только укрощал диких животных, но и скалы сдвигались и деревья склонялись к нему при звуках его лиры. Он сидит под деревом, перебирая струны лиры, или — особенно в итальянской ренессансной живописи — он играет на лире да браччо — инструменте семейства ВИОЛ (см. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ). Он молод и обычно носит лавровый венок — награду за победу на состязаниях поэтов и певцов в античной Греции. Животные всех видов, дикие и домашние, мирно

расположились вокруг него. В ветвях сидят птицы. Эта тема была популярна в римскую эпоху, а ранние христианские художники использовали ее для того, чтобы изобразить Мессию, с приходом которого «волк будет жить вместе с ягненком, и барс будет лежать вместе с козленком» [Ис., 11:6]. Ранние изображения Христа в образе пастуха — юного и безбородого, сидящего среди стада и держащего лиру — восходят к образу Орфея. (См. также СЕМЬ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ.)

2. *Эвридика, убитая укусом змеи* («Мет.», 10:1—10). Эвридика, жена Орфея, убегая от ненавистного поклонника, наступила на змею и умерла от ее укуса. Она изображается лежащей мертвой на земле, Орфей проливает над ней слезы; на заднем плане демоны тащат ее душу во врата Гадеса. Или она убегает от своего преследователя Аристея. Или на фоне пейзажа в античном стиле художников XVII века. Орфей играет на лире непринужденно расположившимся слушателям, не подозревая о том, что в этот момент неподалеку Эвридика в испуге вскакивает на ноги. Змея обвивает ее лодыжку или, иногда, руку.

3. *Орфей в подземном царстве* («Мет.», 10:11—63). Орфей спустился в подземное царство и силой своей музыки убедил Плутона позволить Эвридике вернуться на землю. Плутон позволил это при условии, что Орфей не обернется и не взглянет на нее, пока они не окажутся наверху. Но в самый последний момент Орфей не удержался и обернулся назад, в тот же миг Эвридика навеки исчезла в царстве теней. Потеря Эвридики заставила Орфея навсегда отвернуться от женщин. Это вызвало гнев менад Киконии во Фракии, и они разорвали его на куски («Мет.», 11:1—43). Плутон изображается сидящим на своем троне, рядом с ним его жена Прозерпина. Орфей стоит перед ними, играя или заламывая в мольбе руки. Или он выводит Эвридику, его рука у нее на плече, а голова повернута назад к ней. Цербер, трехглавая собака, сидит около трона, злобно рыча. На заднем плане может быть виден огнедышащий дракон или, возможно, ИКСИОН, СИЗИФ, ТАНТАЛ или ТИТИЙ — их мучения на миг остановлены песней Орфея. Супружеская пара также изображается выходящей из пасти Гадеса; Орфей прокладывает путь и оглядывается назад. Изображается также смерть Орфея от рук кикониек. История сошествия в подземное царство с тем, чтобы вернуть оттуда умерших, не раз встречается в мифологии и фольклоре; она

также является частью христианского вероучения. См. также ГЕРКУЛЕС (20); СОШЕСТВИЕ ВО АД.

**Оры.** В греческой и римской мифологии духи, персонифицировавшие времена года. В таком своем качестве они несут цветы и плоды. Они дали свои имена Часам, которые в более позднюю эпоху они стали символизировать. Они являются спутницами АВРОРЫ (утренней зари), а также ЛУНЫ (Селены), дочерьми которой они были. Их число варьировалось, но обычно их не менее трех. Иногда они изображаются с крыльями бабочки. См. также ФАЭТОН. (По совершенно самостоятельной традиции времена года также символизируются четырьмя божествами — Венерой, Церерой, Бахусом и Бореем. См. ЧЕТЫРЕ ВРЕМЕНИ ГОДА.)

**Осел.** Обычно изображается как вьючное животное. Осел — животное бедноты, и потому часто изображается для того, чтобы подчеркнуть контраст с богатством. Репутация осла как животного глупого уходит корнями, вероятно, в фольклор Западной Европы. Колпак шута снабжен ослиными ушами. На осле едет толстый пьяный СИЛЕН (из свиты Бахуса), как и крестьянин Санчо Панса, «оруженосец» ДОН КИХОТА. На осле едет Дева Мария с Младенцем в БЕГСТВЕ В ЕГИПЕТ, Иосиф тем временем идет рядом; на осле едут: Христос (ВХОД В ИЕРУСАЛИМ); император Ираклий, лишенный при вступлении в тот же город своих одежд (КРЕСТ ГОСПОДЕНЬ, ИСТОРИЯ К. Г.); ангел стоит на пути ВАЛААМОВОЙ ОСЛИЦЫ. Осел, стоящий на коленях перед потиром, является атрибутом АНТОНИЯ ПАДУАНСКОГО; в аллегории — ЛЕНИ и (вместе с мельничным жерновом) ПОСЛУШАНИЯ. См. также ВОЛ И ОСЕЛ; РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО; ПРИАП.

**Осень,** персонифицированная, см. ЧЕТЫРЕ ВРЕМЕНИ ГОДА.

**Остановки креста** («Крестный Путь», «*Via Dolorosa*»). Места на пути следования Христа по улицам Иерусалима, где, как предполагается, он делал остановки, шествуя на Голгофу. В эпоху позднего средневековья под влиянием францисканцев поклонение Крестному Пути распространилось на Западе в виде обустройства серии мест в нефе церкви или вне церкви на обочине дороги, где каждое из этих мест было отмечено образом, представляющим определенный эпизод пути Спасителя, перед которым произносились молитвы. Первоначально числом семь, их количество впоследствии увеличилось до четырнадцати и осталось таковым до настоящего времени. Остановки посвящены в первую очередь сценам, описанным в

ПУТИ НА ГОЛГОФУ, из которых главные следующие: Христос, падающий под тяжестью креста (три раза), встреча с матерью, с Симоном Киринеянином и со Св. Вероникой. За ними следует эпизод ХРИСТОС, С КОТОРОГО СРЫВАЮТ ЕГО ОДЕЖДЫ, ПРИГВОЖДЕНИЕ К КРЕСТУ (см. ПОДНЯТИЕ КРЕСТА), РАСПЯТИЕ ХРИСТА, Христос, лежащий на руках своей матери (см. PIETÀ), и ПОЛОЖЕНИЕ ВО ГРОБ.

**Отдых на пути в Египет,** см. БЕГСТВО В ЕГИПЕТ.

**Отец-Время.** Хорошо знакомая мужская фигура с КОСОЙ и ПЕСОЧНЫМИ ЧАСАМИ, обычно крылатая и обнаженная (лишь в набедренной повязке). У него может быть КОСТЫЛЬ и иногда ЗМЕЯ, держащая во рту свой собственный хвост. Происхождение Отца-Времени представляет интерес. У персонификации Времени в античную эпоху нет ни одного из хорошо известных впоследствии атрибутов. Но произошло так, что греки смешали слово «время» (*chronos*) с именем их старого бога урожая Крона, атрибутом которого был серп, в дальнейшем превратившийся в косу Отца-Времени [Хроноса] (см. САТУРН, 1). Римляне отождествили Крона со своим Сатурном, который, в качестве бога земледелия, также имел серп. У Сатурна, этого бога-старика, был костыль, который таким образом перешел к Отцу-Времени. Змея, заглатывающая свой хвост, — древнеегипетский символ вечной жизни (бессмертия, загробной жизни) — была дана Отцу-Времени мифографами поздней античности; крылья и песочные часы — раннеренессансными иллюстраторами. В живописи Возрождения Отец-Время выполняет множество аллегорических действий: он записывает в свою книгу подвиги героев (или их записывает фигура ИСТОРИИ на скрижали, лежащей на его плечах); он обнажает ИСТИНУ и демонстрирует Невинность (выражая тем самым идею того, что правда в конце концов обязательно восторжествует); он разрушает юность и красоту; он увеличивает вес той ноши, которую человек несет на своих плечах, но если человек удачлив, его могут поддерживать — каждая со своей стороны — Невинность, которую мы узнаем по ее АГНЦУ (или, возможно, Вера), и Надежда (с ее ЯКОРЕМ); он в конце концов забирает саму жизнь и потому может предстать в сопровождении фигуры СМЕРТИ. (См. также ФАЭТОН; ГЕРКУЛЕС, 21.)

**Открытие искусства рисования** («Изобретение искусства...»). Греческий город-полис Сикион был знаменит в античную эпоху своими художниками и скульпторами. Согласно Плинию Стар-

шему («Естественная история», 35:43), первым скульптором был гончар из Сикиона по имени Бутад. Его дочь, влюбленная в одного молодого человека, который собирался отправиться в долгое путешествие, начертила его профиль на стене по тени, которую он отбросил при свете лампы. Бутад залил внутреннее пространство контура глиной, и так получился первый барельеф. В античную эпоху было широко распространено мнение, что искусство рисования возникло из начертания контура подобным образом (Плиний, 35:5). Эту тему можно встретить в живописи XVII века, главным образом французской. Манера ее изображения варьируется, но обычно показан молодой человек, обутый в сандалии и, возможно, держащий копье, и его возлюбленная, рисующая на стене позади него. Могут изображаться также любопытные зеваки — они с изумлением смотрят на происходящее. (Пуссен, Лувр.)

**Отплытие на Киферу** (Цитеру). Остров Кифера у берегов Лаконии в Южной Греции ассоциируется с Венерой, поскольку, согласно одной из версий мифа о ней, именно этот остров оказался первой сушей, на которую она вступила после своего рождения из пены морской. В пьесе французского драматурга Данкура «Три сестры», впервые исполненной в 1700 году, молодые люди и девушки собираются погрузиться на корабль, который отвезет их в храм любви на этом острове. Они одеты как путники и являются представителями разных сословий — придворные, буржуа и крестьяне. Этот сюжет стал знаменитым благодаря Ватто, который написал на него несколько картин (Лувр и в других местах), но он привлекал немногих художников. Молодые влюбленные изображаются готовыми погрузиться на корабль. Их любовные намерения обнаруживает герма Венеры, украшенная гирляндами цветов, доминирующая в сцене. На заднем плане море. Вдалеке может виднеться остров Кифера. Изображается также отплытие в обратный путь с острова.

**Отречение и раскаяние Св. Петра,** см. ПЕТР, апостол (4).

**Оттон III,** император Священной Римской империи, см. СУД О.; НИЛ.

**Отчаяние,** персонифицированное, см. НАДЕЖДА.

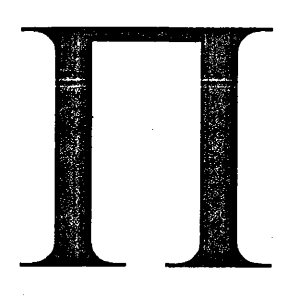
**Охота на калидонского вепря,** см. МЕЛЕАГР.

**Охотник,** обычно с луком и колчаном и часто с собаками. Охотник, оказавшийся перед оленем, между рогов которого распятие, — ЕВСТАФИЙ или ГУБЕРТ; с оленем рядом с ним — ЮЛИАН ГОСПИТАЛИТ. Охотник, нетерпеливо стремя-

щийся вырваться, удерживаемый обнаженной женщиной, — Адонис (ВЕНЕРА, 5). Охотник, созерцающий обнаженную Диану и ее нимф или превращающийся в оленя, — Актеон (ДИАНА, 3). Диана сама изображается в образе охотницы. Охотник, скорбящий над женщиной, пронзенной стрелой, — см. КЕФАЛ И ПРОКРИДА. Самка благородного оленя, защищенная от охотников святым, — см. ЖИЛЬ. Охотящийся единорог — см. ДЕВА МАРИЯ (5). Охота на вепря — см. МЕЛЕАГР. См. также РОГ.

**Очищение Девы Марии,** см. ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ГОСПОДА В ХРАМЕ.

**Очищение храма** («Христос, изгоняющий меновщиков из храма») (Мф., 21:12—13; Мк., 11:15—18; Лк., 19:45—46; Ин., 2:14—17). Вид Иерусалимского храма, превращенного в базар меновщиками, торговцами волами, овцами и голубями, послужил причиной знаменитого взрыва негодования Иисуса — он, «сделав бич из веревок, выгнал из храма всех, также овец и волов, и деньги у меновщиков рассыпал, а столы их опрокинул». В центре стоит Христос, размахивающий плетью. Те, кто вокруг него, пытаются увернуться от ударов, другие бросаются к дверям, гоня перед собой животных и переворачивая столы и скамьи во всеобщей сумятице. Меновщики пытаются собрать свои деньги и сжимают в руках кошельки. Женщины хватают корзины с голубями. Согласно Матфею, эпизод этот имел место на территории, примыкающей к храму, однако по традиции он изображается происшедшим внутри храма. О биче упоминает только Иоанн. Животные продавались здесь как священные — овцы и волы для богатых, голуби — для бедных (ср. ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ГОСПОДА В ХРАМЕ, когда жертва Иосифа в виде голубей явилась свидетельством его бедности; также Лев., 12:8). Вспышка гнева Христа была своего рода драматическим актом, побуждавшим интерпретировать его в символическом смысле, тем более что он не типичен для Христа. Средневековье видело прообраз этого в таинственном всаднике, изгнавшем Гелиодора из этого же храма несколькими столетиями раньше. Гуманисты Возрождения находили языческий прообраз этого в пятом подвиге Геркулеса — очищении Авгиевых конюшен. В эпоху Реформации эта тема символизировала лютеровское осуждение практики продажи папских индульгенций.



**Павел.** Апостол (хотя и не из первых двенадцати). Его особая миссия была в языческом мире. Он родился в Тарсе в Малой Азии ок. 10 года. По крови он был иудей, но от своего отца унаследовал римское гражданство — обстоятельство, имеющее отношение к некоторым из его тем в искусстве. (См. *Обращение* и *Мученичество*, ниже.) Впервые он упоминается в Новом Завете как присутствовавший при побитии камнями СТЕФАНА. Ранние документы характеризуют Павла как человека невысокого роста, лысого и неуклюжего. Ренессанс, следуя средневековым художникам, как правило, наделяет его некоторыми из этих характерных особенностей, обычно включая сюда темную бороду. В искусстве XVII века и более позднего времени он предстает иногда высоким и седобородым, с развевающимися волосами — своего рода тип патриарха. Аспекты учения Св. Павла были восприняты лютеранами, что послужило причиной потери расположения к нему в странах, в которых восторжествовала Контрреформация, и с тех пор он все реже изображается в искусстве этих стран. Его обычными атрибутами являются МЕЧ, которым он был казнен, и — как автора Посланий — КНИГА или СВИТОК. Как религиозная фигура, Павел часто предстает в паре с апостолом ПЕТРОМ — по обе стороны от Христа или Девы Марии на троне. Здесь они олицетворяют союз основателей христианских церквей: Петр символизирует изначальный иудейский элемент, Павел — языческий.

1. *Обращение Св. Павла* (Деян., 9:1—9). Самая известная и наиболее распространенная из тем, связанных с Павлом. По дороге в Дамаск, где он собирался получить права от синагоги на арест Христа, Павла осиял свет с неба. Он пал на землю, ослепленный сиянием. Голос Бога, который слышали и другие его спутники (художники это ясно изображают), сказал: «Савл,

Савл! что ты гонишь Меня?» Люди, шедшие с ним, привели его в город, где, как указал голос, ему было сказано, что́ он должен сделать. Согласно традиции, идущей от средневековой манеры изображать Гордыню в виде падающего с лошади всадника, Павел совершает свое путешествие на лошади. Он лежит на земле, как если бы только что упал с лошади, распростертый в страхе или в беспамятстве. Он может быть в римском воинском облачении. В небе является Христос, возможно, с тремя ангелами. Спутники Павла бегут, чтобы помочь ему подняться, или пытаются усмирить вздыбившихся лошадей.

2. *Св. Павел, которому Анания вернул зрение* (Деян., 9:10—19). Анания, один ученик, живший в Дамаске, узнал, благодаря видению, что ему надлежит отправиться к Павлу и вернуть ему зрение, возложив руки ему на голову. Павел изображается коленопреклоненным перед Ананией. Рядом с ним лежит его воинское снаряжение. Над ним парит ГОЛУБЬ Св. Духа. Впоследствии Анания крестил Павла. Он читает слова крещения Павлу, стоящему в купальне. Прислужник держит свечу.

3. *Св. Павел исчезает из Дамаска* (Деян., 9:23—25). Жизни Павла угрожали иудеи, потому он ночью тайно исчезает из города, будучи спущенным со стены в корзине. Этот хорошо известный, хотя мало вяжущийся с чувством личного достоинства эпизод изображается в искусстве готических соборов, но́ позже встречается редко.

4. *Спор в Антиохии* (Гал., 2:11—14). Ранний пример догматического спора. В начале своих миссионерских путешествий Павел, повстречав в Антиохии Петра, обвинил его в компрометировании его принципов как иудея-христианина тем, что тот был непоследователен, когда имел дело с обращенными язычниками. Два апостола изображаются бурно дискутирующими. Павлу, по-видимому, удается убедить Петра своими жестами и экспрессией.

5. *Ослепление Елима* (Деян., 13:6—12). Когда Павел и Варнава проповедовали в Пафе, на Кипре, римский проконсул Сергий послал за ними, поскольку желал их слышать. Елима, волхв двора проконсула, пытался воспротивиться их речи и был ослеплен Павлом. Сергий восседает на троне, на нем тога и лавровый венок (ЛАВР). Его офицеры держат ФАСЦИИ (римский символ власти). На переднем плане Елима слепо, ощупью направляется вперед. Варнава, подобно Павлу, может выделяться своим нимбом. Популярная тема христианского

святого, демонстрирующего силу своей веры перед правителем-язычником, изображается также в сюжетах с ПЕТРОМ (12) и ФРАНЦИСКОМ АССИЗСКИМ (5).

6. *Св. Павел и Св. Варнава в Листре; жертвоприношение в Листре* (Деян., 14:8—18). Язычники, жители Листры (город в Малой Азии), ставшие свидетелями чудесного исцеления одного хромого от рождения, уверовали в то, что Павел и Варнава есть Меркурий и Юпитер, пришедшие на землю в человеческом обличии. Когда жрец храма Юпитера привел волов и принес венки, чтобы совершить жертвоприношение, апостолы в ужасе разодрали свои одежды. Страстными увещеваниями они предотвратили принесение этой жертвы. Сцена происходит перед храмом, где священник с топором в руках собирается зарубить вола. Павел у алтаря разрывает на себе плащ. Толпа напирает. На земле лежат костыли хромого.

7. *Арест Павла в Филиппах* (Деян., 16:16—26). Во время проповеди в Филиппах, старинном городе Македонии, Павел и его спутник Сила были схвачены и брошены в темницу. В результате произошедшего землетрясения двери тюрьмы отворились и цепи узников разорвались. Павел и Сила, не предпринимая никаких попыток к бегству, крестили тюремного стража, а затем и всю его семью. Землетрясение может изображаться в виде Титана, выбирающегося на поверхность из-под земли. Этот сюжет иногда образует парную картину к изображению апостола ПЕТРА (11), освобожденного из тюрьмы.

8. *Св. Павел, проповедующий в Афинах* (Деян., 17:16—34). Павел изображается проповедующим перед собравшимся Ареопагом, судебным советом Афин (одной из функций которого было слушать дела, касавшиеся религиозных вопросов). Значительным событием было, когда Дионисий (иначе Дени) Ареопагит (его можно видеть на переднем плане) был обращен в христианство (см. ДЕНИ). Согласно некоторым ранним источникам, он стал первым епископом Афин. Ареопаг (греч. — «Холм Ареса [Марса]») — название холма, на котором стоял храм Марса и от которого произошло название афинского суда. Статуя Марса (Ареса) может быть изображена стоящей перед храмом.

9. *Св. Павел, проповедующий в Ефесе* (Деян., 19:19—20). В Ефесе, большом торговом городе в Малой Азии, центре языческого культа плодородия, Павел обратил в христианство несколько языческих жрецов, которые затем по собственной

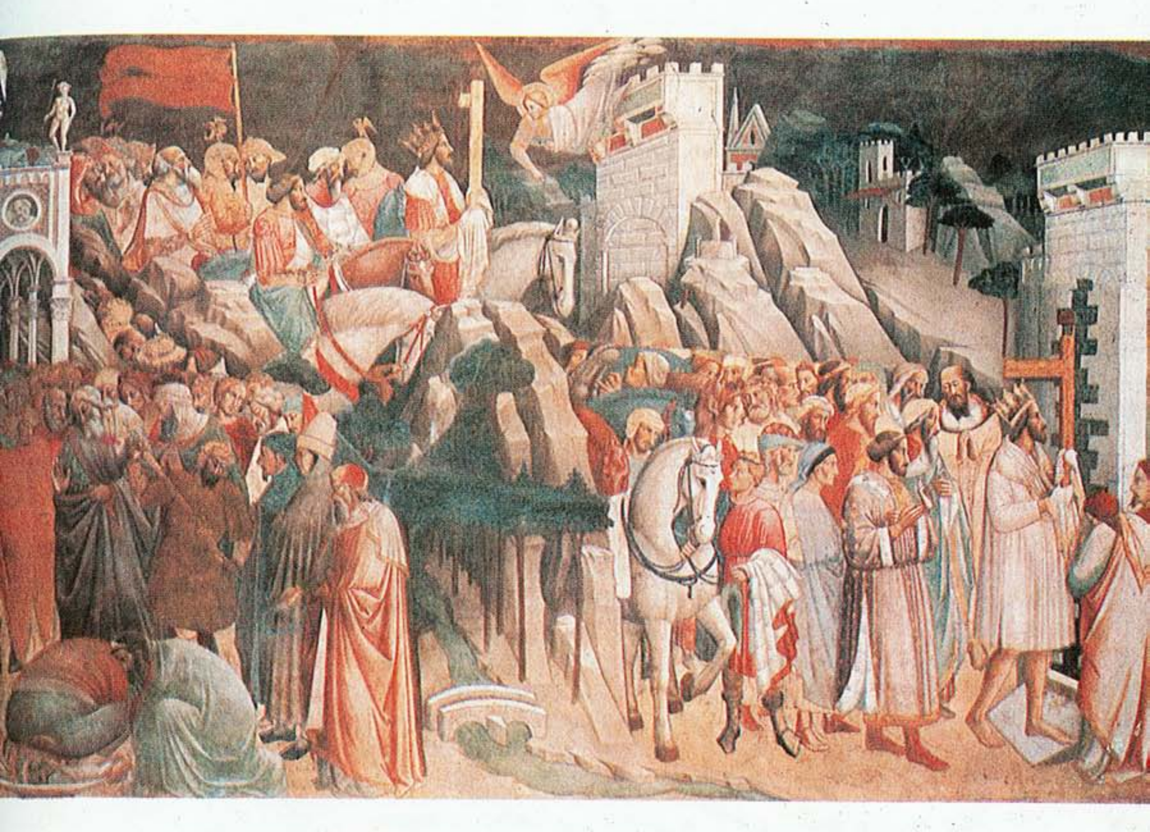
воле принесли свои книги и публично сожгли их. Они изображаются устраивающими костер из книг у ног Павла, проповедующего на городской площади.

10. *Экстатичное видение Св. Павла.* Тема, апеллирующая к Контрреформации, взята из 2 Кор., 12:1—3: «Я приду к видениям и откровениям Господним. Знаю человека во Христе, который (...) был восхищен в рай и слышал неизреченные слова, которых человеку нельзя пересказать». Барочная живопись изображает Павла, уносимого ангелами, обычно тремя, что символизирует три неба.

11. *Кораблекрушение Павла на острове Мелита* (или *Мальта*) (Деян., 28:1—6). На пути в Рим, где он должен был предстать перед судом, Павел с другими заключенными потерпел кораблекрушение у Мальты. Островитяне гостеприимно встретили их, разожгли костер, чтобы они обсохли и отогрелись. Когда Павел собирал хворост, на него напала змея и повисла на его руке. Он сбросил ее в огонь, а сам остался невредим. Жители острова восприняли это как знак того, что он был Богом. Змея как христианский символ Сатаны наделяет сюжет дополнительным смыслом.

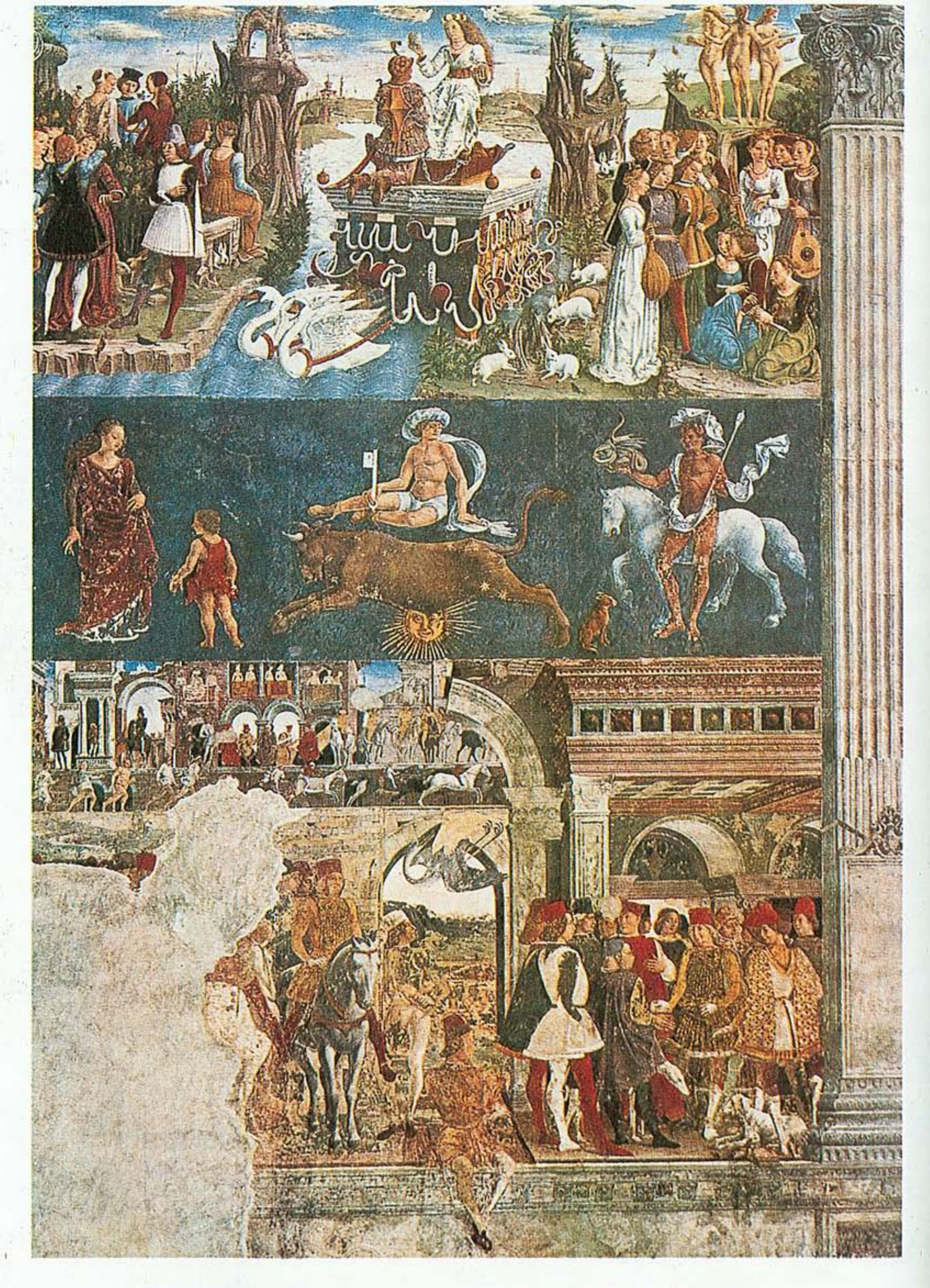
12. *Воскрешение царского сына в Антиохии.* «Золотая легенда» рассказывает о том, как в Антиохии Петр и Павел вернули к жизни Теофила, сына царя Сирии. Юноша стоит на коленях перед ними, готовый подняться. Рядом лежат черепа и кости, означая его воскресение. Петр протягивает руку в благословляющем жесте. Павел на коленях молится.

13. *Мученичество* (или *обезглавливание*) *Св. Павла.* Традиция фиксирует, что Павел и Петр были замучены в Риме в один и тот же день. Они изображаются за городскими воротами, уводимыми в темницу. Позже, в момент их смерти, Петр молится, стоя на коленях у своего креста; Павлу, который был римлянином, была уготована более почетная и быстрая казнь — усекновение головы мечом. Он стоит на коленях у плахи. Павел часто изображается один. Он по пояс обнажен, его римское оружие лежит рядом с ним; палач заносит меч; спускаются ангелы, неся ПАЛЬМОВУЮ ВЕТВЬ мученика и лавровый венок (КОРОНА). Другая легенда повествует о том, что по пути на казнь Павел повстречал христианку по имени Плаутилла, которая дала ему свою вуаль, чтобы завязать его глаза. Иногда он изображается именно так — с завязанными глазами. После своей смерти он явился ей в видении и вернул вуаль, покрытую кровью. Иногда голова Павла изображается



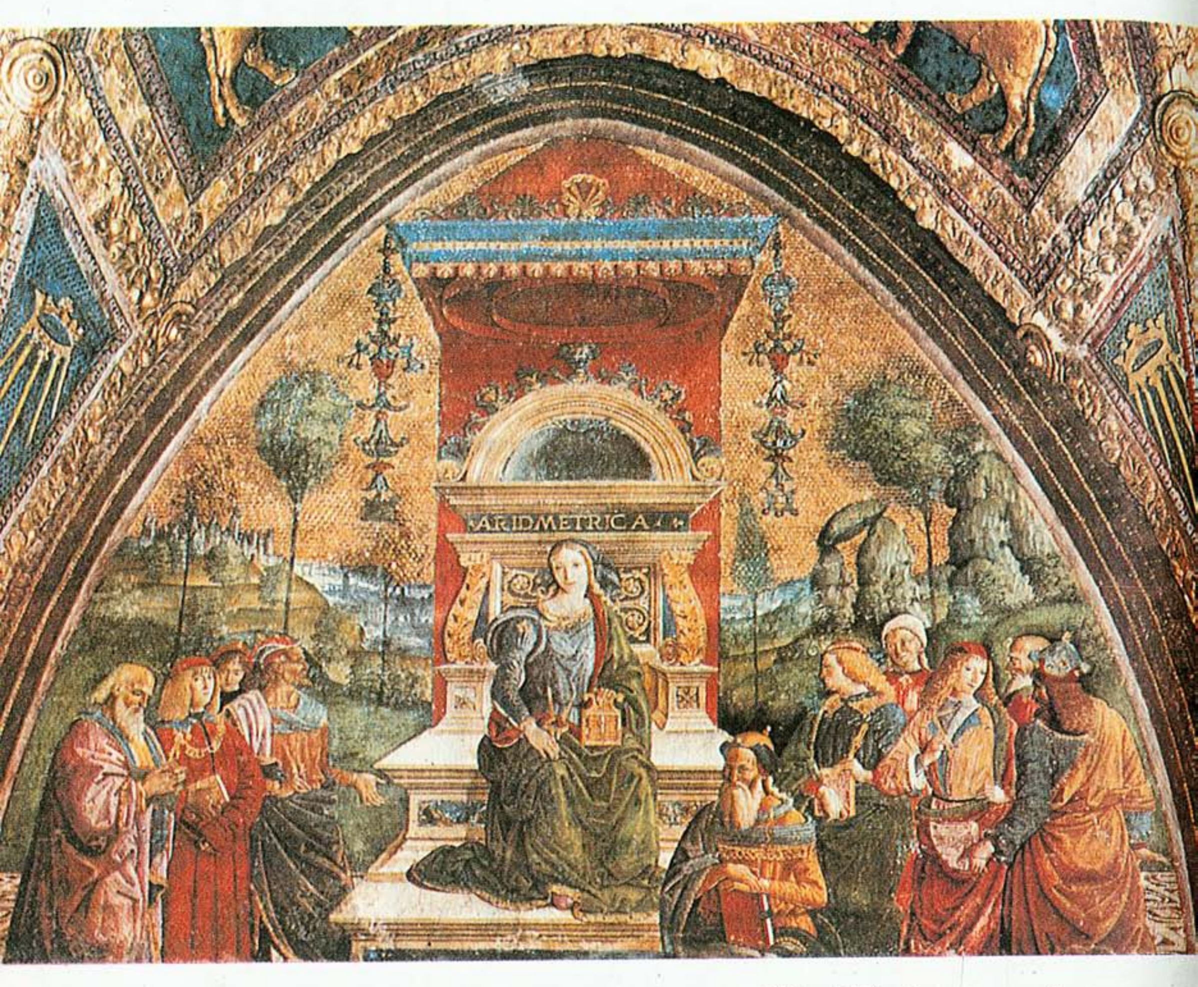
Аньоло Гадди. Триумф Креста Господня (1380-е годы). Флоренция. Церковь Санта Кроче. (См. КРЕСТ ГОСПОДЕНЬ, ИСТОРИЯ К.Г.)

Франческо дель Косса. Месяцы (1470—1471). ►
Феррара. Палаццо Скифанойя.
Март.
Апрель.



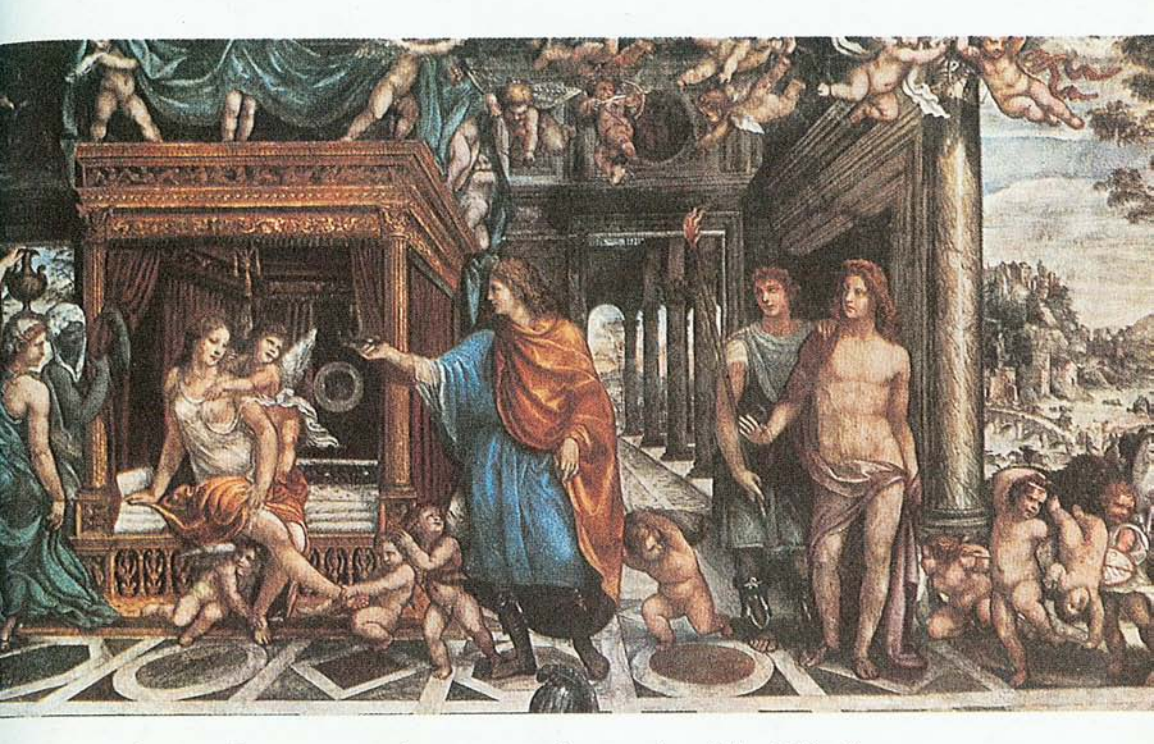
Апрель. Царство Венеры. Детали. (См. ДВЕНАДЦАЬ МЕСЯЦЕВ).

Апрель. Царство Венеры. Детали. ▶




Бернардино Пинтуриккьо. Аллегория Арифметики (1492—1496) Апартаменты Борджа. Рим. Ватикан. (См. СЕМЬ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ)

Рафаэль и его мастерская. ▶
Рим. Ватиканский дворец. Лоджии Рафаэля (1518—1519).



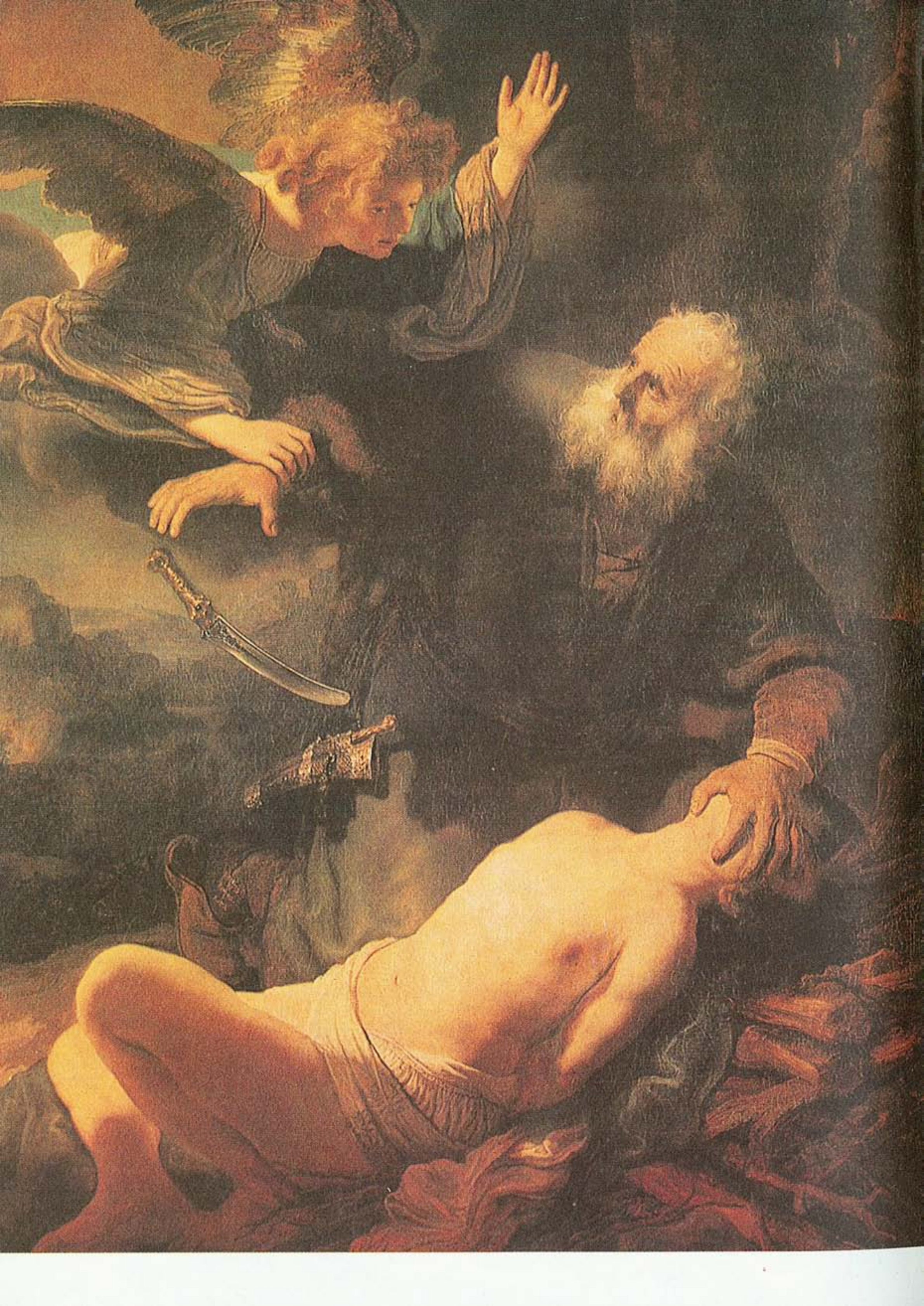
Содома. Бракосочетание Александра и Роксаны (ок. 1511—1517). Рим. Вилла Фарнезина. Зал «Бракосочетания Александра и Роксаны». (См. АЛЕКСАНДР ВЕЛИКИЙ, 8).

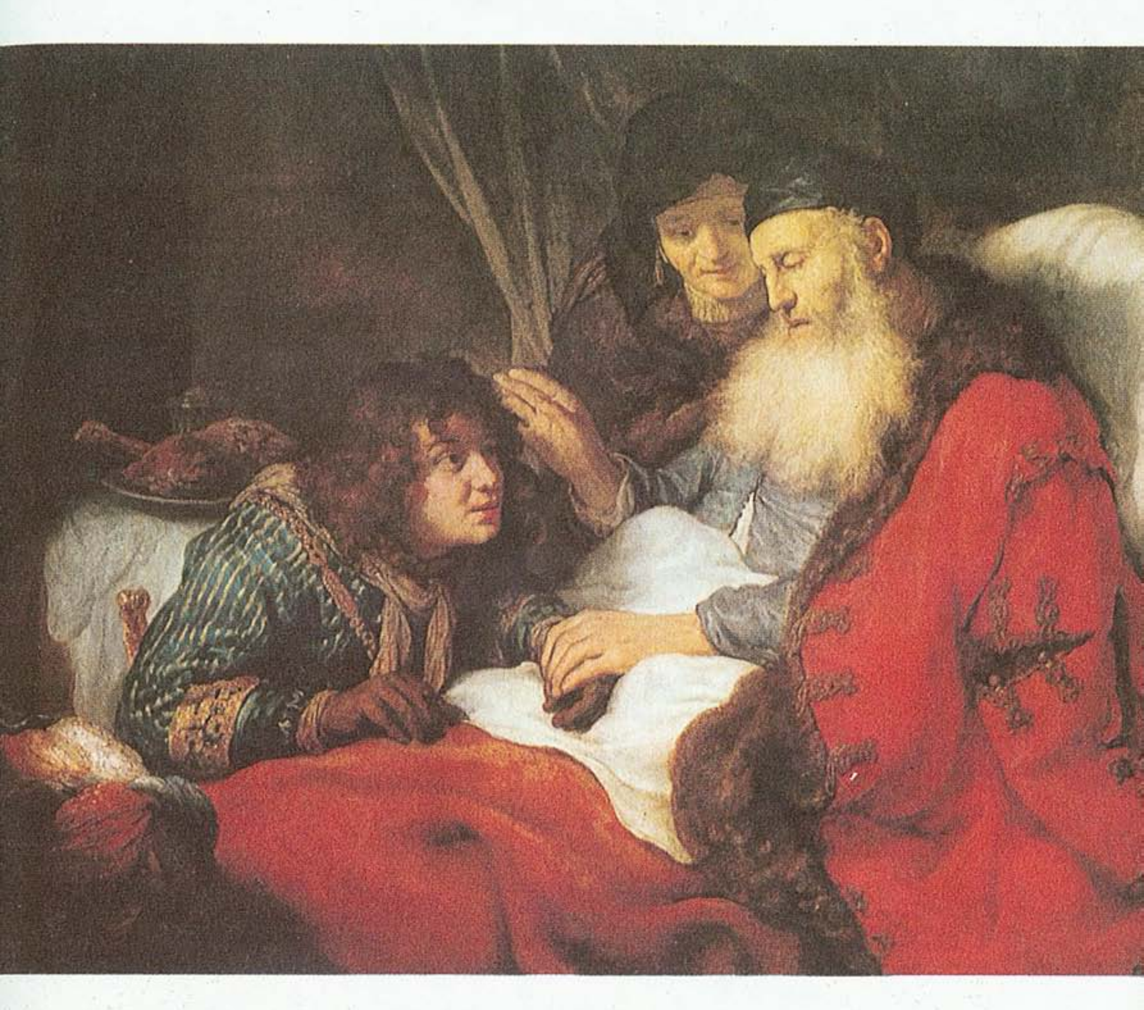
◀ Рафаэль. Триумф Галатеи (ок. 1511—1517). Рим. Вилла Фарнезина. Зал Галатеи. (См. ГАЛАТЕЯ.)

IONAS

Лукас Кранах Старший. Лот с дочерьми (1529). Ашаффенбург. Государственная галерея. (См. ЛОТ, 2).

◀ Микеланджело. Страшный Суд (1535—1541).
Рим. Ватикан. Сикстинская капелла. (См. СТРАШНЫЙ СУД).





Говарт Флинк. Исаак благословляет Иакова (1639). Амстердам. Райксмузеум. (См. ИАКОВ, 1).

◄ Рембрандт. Жертвоприношение Авраама (1635). Санкт-Петербург. Эрмитаж. (См. АВРААМ, 4).

Паоло Веронезе. Нахождение Моисея (1575). Мадрид. Прадо. (См. МОИСЕЙ, 1).

Доменико Фетти. Моисей перед горящим кустом (1604). Вена. ▶
Художественно-исторический музей. (См. МОИСЕЙ, 5).

Дирк Боутс. Сбор манны (1464—1467). Правая створка триптиха «Таинство причащения». Лувен. Церковь Св. Петра. (См. МОИСЕЙ, 8).

на блюде, подобно голове Иоанна Крестителя (только с завязанными глазами). Она также может источать три струи крови — возможно, символы Веры, Надежды и Любви (место, традиционно считающееся местом его казни, известно как «Три фонтана»). См. также СИЛЬВЕСТР.

**Павел Отшельник.** Христианский святой, традиционно считающийся первым из пустынников Египта — людей, избравших уединенную жизнь ради размышления, аскезы и чтобы избежать преследований римского императора Деция (III век). Истории из его жизни имеют типичные характерные черты. Павла, подобно другим отшельникам, кормил ворон, который каждый день приносил ему хлеб, — притча, происходящая, по-видимому, от истории с воронами, которые кормили в пустыне Илию (1 Цар., 17:4—6). Когда Павлу было девяносто лет, его посетил Антоний Великий, который остался с ним до самой его смерти. История о том, что два льва помогли Антонию вырыть могилу для Павла, рассказывается также в связи с Онуфрием и Марией Египетской. Павел изображается седовласым, с длинной бородой, он носит набедренную повязку из пальмовых листьев. Его атрибуты — ВОРОН и два ЛЬВА. Он довольно редкая фигура в искусстве, за исключением сцен посещения Св. Антонием и погребения. (См. подробнее АНТОНИЙ ВЕЛИКИЙ.)

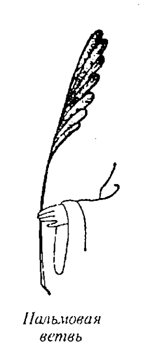
**Павлин.** Благодаря античному представлению о том, что его мясо никогда не гниет, павлин стал христианским символом бессмертия и Воскресения Христа. Именно в этом значении он фигурирует в сценах РОЖДЕСТВА ХРИСТОВА. Он атрибут Юноны, для которой аморетти могут собирать «глаза» с его хвоста; также персонифицированной ГОРДЫНИ и ВАРВАРЫ.

**Падение взбунтовавшихся ангелов,** см. САТАНА.

**Паллада Афина,** см. МИНЕРВА.

**Пальмовая ветвь.** Первоначально символ воинской победы, ее несут во время триумфальных процессий; она была принята ранней Церковью в качестве символа победы Христа над смертью. В светских темах богиня ПОБЕДА изображается одаривающей веткой или листом пальмы. Потому пальма является атрибутом СЛАВЫ, приносимой победой, также как и средневекового ЦЕЛОМУДРИЯ, и персонифицированной Африки (одной из ЧЕТЫРЕХ ЧАСТЕЙ СВЕТА). Она очень часто встречается в искусстве в качестве атрибута мученика и является идентифицирующим знаком. Группа детей, держащих пальмовые ветви, — святые невинные (см. ИЗБИЕНИЕ МЛА-

ДЕНЦЕВ). Таким же образом держат их ФЕЛИЦАТА и семь ее сыновей. Пальмовое дерево используется в качестве посоха ХРИСТОФОРОМ. Набедренную повязку из пальмовых листьев обычно носят отшельники пустыни, в особенности ПАВЕЛ ОТШЕЛЬНИК и иногда ОНУФРИЙ. Ангел преподносит пальмовую ветвь Деве Марии, возвещая ей о ее скорой смерти (СМЕРТЬ ДЕВЫ МАРИИ, 1). Она является атрибутом ИОАННА ЕВАНГЕЛИСТА, передаваемая ему Девой Марией на ее смертном одре (СМЕРТЬ ДЕВЫ МАРИИ, 3). Пальмовое дерево — один из атрибутов Девы Марии Непорочного Зачатия (ДЕВА МАРИЯ, 4). В БЕГСТВЕ В ЕГИПЕТ Иосиф собирает плоды с пальмового дерева, под которым Св. Семейство отдыхает. Пальмовые ветви держат те, кто встречает Христа при его ВХОДЕ В ИЕРУСАЛИМ. Пальмовое дерево (иногда с единорогом) было эмблемой (*impresa*) дома Эсте — покровителей искусств в эпоху Ренессанса.



*Пальмовая ветвь*

**Пан** (лат. — Фавн). Греческий бог лесов, полей, мелкого рогатого скота и пастухов. «Всеобщий Пан» [«Божество всего»] — греческое слово pan означает «все» — распространяется на все сущее. В ренессансной аллегории он олицетворяет РАСПУТСТВО; он прельстил нимф музыкой, которую исполнял на своей флейте; предание гласит, что он переспал со всеми менадами. Его домом была АРКАДИЯ, которая означала не просто область Пелопоннеса, где ему первоначально поклонялись, но также романтический рай пасторальных поэтов и художников вроде Пуссена. Это царство населено нимфами и пастухами, САТИРАМИ, МЕНАДАМИ, КЕНТАВРАМИ, здесь живут СИЛЕН и ПРИАП, и вместе с Паном все они образуют свиту БАХУСА. Именно от последнего Пан получил свои козлиные ноги. У Пана козлиное лицо с острыми ушами и рогами и, особенно в барочной живописи, грубыми деревенскими чертами, хотя в античности он часто изображался молодым и привлекательным. Он изобрел сирингу (СИРИНКС) — тростниковые трубочки разной длины, соединенные в один ряд; иногда он изображается обучающим игре на ней слепого пастуха Дафниса. Как защитник стад он может иметь пастушеский посох.

1. *Пан и Сиринга* («Мет.», 1:689—713). Пан преследовал Сирингу до самого Ладона — реки, преградившей ей путь. Тут

она взмолилась о том, чтобы ее облик изменился, и Пан неожиданно обнаружил, что держит в объятиях тонкие тростники. Звук ветра, дувшего в них, так понравился ему, что он срезал несколько трубок и, соединив их, назвал свой инструмент именем нимфы. Она изображается скрывающейся в тростниках в тот момент, когда к ней приближается Пан. У ее ног струится водный поток. Речной бог Ладон может склоняться над своей урной, или Сиринга может устремляться к нему в руки, ища защиты. Маленькие амуры витают в воздухе, бывает, что они несут зажженный факел.

2. *Триумф Пана.* Сатиры с флейтами и менады с тамбуринами пляшут на лесной прогалине перед образом Пана в виде колонны, увенчанной бюстом бога (см. ГЕРМА). Или менады едут верхом на козлах — животных, сопровождающих свиту Бахуса, для которого они были священными.

3. *Жертвоприношение Бахусу.* Менады и сатиры несут священные приношения жрецу. На алтаре уже разожжен огонь. Рядом стоит статуя или герма Пана (см. ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ).

См. также АПОЛЛОН (5); КУПИДОН (5); ДАФНИС И ХЛОЯ; ДИАНА (7); ГЕРКУЛЕС (17). Фавн, которого римляне отождествляли с Паном, встречается в истории КЕФАЛА И ПРОКРИДЫ.

**Пандора** (Гесиод, «Труды и дни», 57—101). В греческой мифологии Пандора (греч. — «всеодаренная» или «вседающая») была сотворена Вулканом из глины. Она была наделена различными дарами богов и послана на землю Юпитером, став там женой Эпиметея. Когда она открыла свой ящик — первоначально это был *pithos* [греч. — пифос (большая УРНА)], — все беды вылетели из него и с тех пор преследуют человеческий род. Так закончился Золотой век. Одна Надежда все-таки осталась в ящике. Таково было наказание Юпитера роду человеческому за похищение огня Прометеем, братом Эпиметея. Изображения Пандоры, принесенной на землю Меркурием, напоминают апофеозы Психеи (см. КУПИДОН, 6), которая была унесена на небо тем же богом. Ранняя Церковь проводила параллель между историей Пандоры и грехопадением человека, потому Пандора стала двойником Евы и так была изображена Жаном Кузэном (Лувр). Циклы сюжетов с нею, встречающиеся в конце XVIII века, особенно в английском неоклассицизме, демонстрируют сотворение Пандоры на Олимпе, ее приход на землю на руках Меркурия и вскрытие ее вазы или

ящика, возможно, Эпиметеем. Последний сюжет, в сущности, совершенно неизвестен в ренессансном и барочном искусстве.

**Паоло и Франческа** (Данте, «Ад», 5). Франческа да Римини (ум. ок. 1288) была женой обезображенного Джанчотто Малатеста из Римини. Она влюбилась в младшего брата Джанчотто Паоло, когда, как гласит предание, они сидели вместе и читали. Они стали любовниками. Однажды Джанчотто, пораженный тем, что застал их вместе, убил их обоих. Данте ввел влюбленных в «Божественную комедию», где вместе с другими трагическими влюбленными, которых знает история, они были осуждены навечно быть тенями, гонимыми «вьюгой необорной» во втором круге Ада. Эта тема была популярна у романтических художников XIX века. Влюбленные сидят, читая; или они в объятиях друг друга, книги отброшены. Или они изображены в Аду — ДАНТЕ И ВЕРГИЛИЙ наблюдают за ними.

**Папа.** По поводу различия папских одежд см. рис. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОДЕЖДЫ. Их носят КЛИМЕНТ, СИЛЬВЕСТР, ГРИГОРИЙ ВЕЛИКИЙ, иногда ПЕТР (апостол), первый епископ Рима. Стоящие на коленях перед папой, ходатайствующие или иным способом добивающиеся его расположения или получающие его благословение: БРУНО (Урбан II); ЕКАТЕРИНА СИЕНСКАЯ (Григорий XI), которая также ведет его, сидящего верхом на коне; император КОНСТАНТИН (Сильвестр I); ДЕНИ (Климент I); ИГНАТИЙ ЛОЙОЛА (Павел III); ЛАВРЕНТИЙ (Сикст II), возможно, получающий золотые и серебряные изделия от него; УРСУЛА (Цириак) с ее женихом. Основатель монашеского ордена может быть изображен перед папой в ожидании ратификации его устава. Папа предводительствует в Пляске Смерти (см. СМЕРТЬ). Папу (вместе с монархом и простолюдином) поглощает пучина в день Страшного Суда (АПОКАЛИПСИС, 7, 13).

**Паралитик,** см. РАССЛАБЛЕННЫЙ, ИСЦЕЛЕНИЕ Р.

**Парис.** Троянский принц; он был также пастухом. Сын Приама, царя Трои. Когда он родился, было предсказано, что он будет причиной разрушения Трои. Младенцем его отнесли на гору Ида и бросили там на съедение диким зверям, но он был спасен — его подобрали пастухи. Иногда изображается сцена нахождения его пастухами. В него влюбилась Энона — наяда, или нимфа фонтанов и водных потоков, и иногда он изображается развлекающимся с нею в тени деревьев или, возможно, вырезающим ее имя на стволе. Но он оставил ее ради

ЕЛЕНЫ, спартанской царицы, которую он насильно похитил и привез в Трою, что послужило причиной Троянской войны; так исполнилось пророчество, сделанное при его рождении. СУД ПАРИСА — история присуждения им награды — золотого яблока — Венере в конкурсе красоты между нею, Юноной и Минервой — наиболее популярная из всех мифологических тем. В искусстве неоклассицизма он изображается во фригийской шапке (см. ШАПКА). См. также АХИЛЛЕС (4).

**Парки,** см. ТРИ МОЙРЫ.

**Парнас.** Горный массив в Греции. На одной из вершин был Дельфийский храм и неподалеку Кастальский источник. В античности Парнас был священным местом АПОЛЛОНА и МУЗ и потому традиционным местом, где обитали поэзия и музыка. Он изображается скорее в виде вершины холма, чем горы, с рощей, возможно, ЛАВРОВ, в тени которых восседает Аполлон, играющий на лире или другом струнном инструменте в окружении муз. У его ног струится водный поток. Крылатый конь ПЕГАС — символ Славы, в особенности поэтического гения, может присутствовать, хотя в этой роли он, строго говоря, принадлежит горе Геликон (см. МИНЕРВА, 2). Рафаэль (Станца делла Сеньятура, Ватикан) включил в сцену Парнаса фигуры античных поэтов, таких, как ГОМЕР, а также ДАНТЕ и ВЕРГИЛИЯ и некоторых из своих современников. Мантенья (Лувр) венчает сцену фигурами Марса и Венеры, которые символизируют Вражду, побежденную Любовью. Рождение их потомства — Гармонии — прославляется Аполлоном и музами в пении и танцах.

**Парус.** Атрибут ФОРТУНЫ, как в античности, так и в эпоху Ренессанса, поскольку она непостоянна, как ветер; также ВЕНЕРЫ, рожденной из моря. Драпировка, вздымающаяся над головой морской нимфы наподобие паруса, — см. ГАЛАТЕЯ. См. также ЧЕРЕПАХА.

**Пасифая** («Картины», 1:16). В греческой мифологии жена Миноса, царя Крита, питавшая сильную и противоестественную страсть к быку. Чтобы дать ей возможность удовлетворить свою страсть, Дедал, знаменитый мастер, соорудил подобную живой деревянную корову, полую внутри, и в ней расположилась Пасифая. От этого соития произошел страшный монстр — Минотавр — полубык-получеловек, которого убил Тесей. Пасифая изображается наблюдающей за Дедалом, который вносит последние штрихи в свое сооружение, или она запечатлена в момент, когда с помощью Дедала забирается в корову

через отверстие в ее боку. На заднем плане бык с вожделением смотрит на происходящее. Для гуманистических философов Ренессанса Пасифая олицетворяла преднамеренное насмехание над естественным и божественным законом и отвергание разума в угоду животной страсти.

**Пастораль,** см. АРКАДИЯ.

**Пастух.** Символизм Христа и христиан как пастыря и овец основан на притчах Луки (15:3 — 7) и Иоанна (10:1—18) и в меньшей степени на псалме 23, Исайи (40:11) и Иезекиили (34). Но перевод этого символа в зрительные категории ограничен главным образом ранними веками христианского искусства, когда его можно было найти в живописи катакомб, на саркофагах и геммах III и IV веков, а также в мозаиках V века. К эпохе средневековья он отмер и лишь изредка встречается в более поздней живописи. Существует два основных типа. (1) Пастух сидит среди своего стада. Он молодой, обычно безбородый и либо держит посох, либо играет на сиринксе или лире — образ, происходящий от античного ОРФЕЯ, зачаровывающего животных. (2) Пастух, несущий на своих плечах овцу, — «Добрый Пастырь» — образ, вновь преобразованный из языческого прототипа — образа МЕРКУРИЯ, хранителя стад, несущего ягненка. Овца, спасенная и возвращенная в стадо, символизировала раскаявшегося грешника. (См. также АГНЕЦ.)

Старик, стоящий на коленях перед ангелом, вокруг пастухи и овцы — ИОАКИМ И АННА (2). Пастухом, стерегущим свои стада, может быть ИАКОВ (3), служащий Лавану; пастухи в Рождестве Христовом — ПОКЛОНЕНИЕ ПАСТУХОВ. Святая, одетая пастушкой, — ЖЕНЕВЬЕВА. В светском искусстве АПОЛЛОН (8) присматривает за стадами царя Адмета; МЕРКУРИЙ (1) игрой на своей дудке убаюкивает пастуха Аргуса, чтобы он заснул. ПАН пасет овец и коз в Аркадии. См. также пасторальные сюжеты: ET IN ARCADIA EGO [лат. — И (даже) в Аркадии я (есть)]; МИРТИЛЛО, КОРОНОВАНИЕ М.; ДАФНИС И ХЛОЯ; ЭРМИНИЯ И ПАСТУХИ; ГРАНИДА И ДАЙФИЛО; СИЛЬВИО И ДОРИНДА.

**Пасха,** см. ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ; МОИСЕЙ (6).

**Патрокл,** греческий герой, см. ТРОЯНСКАЯ ВОЙНА (2, 4).

**Паук.** Женщина, превращаемая в паука, — АРАХНА. Паук в чаше — НОРБЕРТ.

**Паутина.** Паутинная сеть, женщина, сидящая за ткацким станком или превращающаяся в паука, присутствует Минерва — АРАХНА.

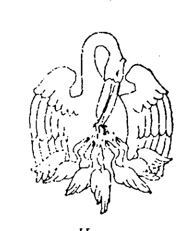
**Пафнутий,** епископ Фивейский, см. ОНУФРИЙ.

**Пегас.** В греческой мифологии крылатый конь, который произошел от крови Медузы, когда ПЕРСЕЙ обезглавил ее. Пегас был конем Персея, когда тот спасал Андромеду, и БЕЛЛЕРОФОНТА, когда он убил Химеру. Скачущей на нем изображается АВРОРА. От удара его копыта образовался источник Иппокрена (см. МИНЕРВА, 2). Мифограф VI века Фульгенций сделал Пегаса символом Славы, поскольку и Пегас и Слава крылаты. Потому Пегаса можно видеть среди муз (иногда на ПАРНАСЕ). См. также ГЕРКУЛЕС (21).

**Пейзаж.** Итальянская ренессансная живопись иногда использовала пейзаж на заднем плане, чтобы подчеркнуть моральную аллегорию. Этот «морализованный» пейзаж, или *paysage moralise,* может изображать на одной половине картины ясное небо, на другой (по контрасту) — темное облако. На их фоне изображены — персонифицированно — соответственно, добродетели и пороки. Дорога добродетели на одной стороне крутая и скалистая, тогда как на другой стороне порок бежит через приятную долину, в которой бьют свежие источники; см. ГЕРКУЛЕС (21). Аналогичным образом церковь и замок могут использоваться, чтобы подчеркнуть различие между церковными и светскими фигурами на переднем плане.

**Пелий,** царь Иолки, см. ЯСОН; МЕДЕЯ.

**Пеликан.** Мотив пеликана, разрывающего грудь, чтобы кровью своей вскормить своих детенышей, стал символом жертвы Христа на кресте (подробнее см. РАСПЯТИЕ ХРИСТА, 13). С тем же своим значением пеликан может украшать сосуд в НАТЮРМОРТЕ. Он является атрибутом персонифицированного МИЛОСЕРДИЯ. О пеликане говорят «быть по милосердию его». Для римлян милосердие (*pietas*) означало почитание своих родителей.



*Пеликан*

**Пенелопа.** Жена греческого героя Одиссея, которого римляне называли УЛИСС. В начале «Одиссеи» Гомер рассказывает о том, как Улисса из-за его долго длившегося после окончания Троянской войны отсутствия считали умершим, и Пенелопу окружило множество поклонников, добивавшихся ее руки. Она постоянно отказывала им, ссылаясь на то, что сначала должна закончить ткать покрывало на гроб своего свекра, однако ночью она всегда тайно распускала свою дневную работу, оттягивая таким образом ее окончание. Она изобража-

ется сидящей за ткацким станком, окруженная поклонниками, нетерпеливо жестикулирующими. Ее служанки прядут, шьют и наматывают катушки. (Пентуриккио, Национальная галерея, Лондон.)

**Перенесение тела Христа.** Сцена, которая хронологически имела место после оплакивания мертвого тела Христа у подножия креста (см. PIETÀ) и перед ПОЛОЖЕНИЕМ ВО ГРОБ, обнаруживается только в живописи эпохи Возрождения и даже здесь встречается довольно редко. Это дополнительный сюжет к Положению во гроб, и порой он так и именуется. Этот сюжет показывает, как тело Христа переносится, обычно на саване или своего рода носилках, двумя или тремя мускулистыми мужчинами. В итальянской живописи эта тема является больше поводом продемонстрировать искусство художника в передаче человеческой анатомии, чем дать религиозную трактовку события, и потому меньше внимания уделяется идентификации тех, кто нес тело. Мы находим то же широкое расположение фигур с их характерными идентифицирующими чертами, которое видели в СНЯТИИ С КРЕСТА и в PIETÀ, то есть Иосифа Аримафейского со стороны головы Христа, Никодима — у ног и Св. Иоанна (апостола), стоящего несколько поодаль в скорбной позе или, возможно, держащего руку Спасителя. Позади них можно видеть другой мотив из предшествующих сцен — Деву Марию, падающую в обморок в руки святых жен. Согласно Иоанну (19:41), «на том месте, где Он распят, был сад, и в саду гроб новый [...]». На эту близость могут указывать два обстоятельства на заднем плане: гора Голгофа с ее тремя, уже освобожденными от тел, крестами и высеченный в скале вход в гробницу.

**Перо.** Головной убор из перьев — атрибут персонифицированной Америки (одной из ЧЕТЫРЕХ ЧАСТЕЙ СВЕТА); носимое индийскими аборигенами — см. ФРАНЦИСК КСАВЕРИЙ. Три пера, напоминающие страусовые, продетые сквозь кольцо (иногда — белое, зеленое и красное, символизирующие веру, надежду и любовь [милосердие]), являются эмблемой (*impresa*) Лоренцо Медичи (1448—1492) и пап из рода Медичи — Льва X (1513—1521) и Климента VII (1523—1534).

**Персей.** В греческой мифологии сын ДАНАИ, понесшей от Юпитера, когда тот превратил себя в поток золотого дождя. Его героические деяния включали обезглавливание Медузы, одной из змеиволосых Горгон, и спасение прекрасной Андромеды от морского монстра. Последняя тема — часто встреча-

ющееся народное предание. (См. также ГЕРКУЛЕС (18) и Гесиона; ГЕОРГИЙ и дракон.) Персей изображается либо как типичный герой классической античности, либо в образе воина в доспехах. Он держит закругленный меч (подобие серпа) — дар Меркурия — и блестящий ЩИТ, врученный ему Минервой, его защитницей. Эти два божества изображаются в тот момент, когда они вооружают его, и иногда сопровождают его в других сценах. Подобно Меркурию, он носит крылатые сандалии; у его шлема, как у шапочки Меркурия, могут быть крылья.

1. *Персей и Медуза* («Мет.», 4:765—786). Внешность Горгон была столь ужасной, что всякий, кто взглядывал на них, окаменевал. Убив Медузу, Персей, однако, смотрел не на нее, а на ее отражение в блестящем щите. В момент ее смерти ПЕГАС, крылатый конь, отскочил от ее мертвого тела. Персей изображается хватающим ее за змеиные волосы, готовый своим мечом отсечь ей голову. Его взгляд обращен к Минерве, которая держит щит. На заднем плане спят сестры Медузы. Персей в качестве скульптурной фигуры изображается стоящим, в его руке меч; он держит отрубленную голову.

2. *Персей и Андромеда* («Мет.», 4:665—739). Овидий рассказывает о том, как Андромеда, дочь эфиопского царя, была прикована к скале на берегу моря в качестве жертвы, приносимой морскому чудовищу. Персей, пролетая в небе, влюбился в нее с первого взгляда. Он устремился вниз как раз вовремя, убил монстра и освободил Андромеду. Он изображается с мечом и щитом в руке, парящим в воздухе неподалеку от девушки. Из морских волн приближается монстр. На берегу стоят мучающиеся родители и другие зрители. По другой версии, отклоняющейся от Овидия, Персей изображается скачущим на Пегасе и размахивающим над монстром головой Горгоны. Аналогичный сюжет — освобождение АНДЖЕЛИКИ (2). См. также КОРАЛЛ.

3. *Освобождение Андромеды.* Персей стоит перед нею и иногда с помощью маленьких амуров, символов его любви, развязывает ее узы. Невдалеке ждет Пегас.

4. *Финей и его спутники, превращенные в камень* («Мет.», 5:1—235). Свадебный пир Персея и Андромеды был прерван толпой, приведенной Финеем, братом царя, разочарованным претендентом на руку Андромеды. После жестокой битвы Персей в конце концов восстановил порядок, размахивая головой Горгоны перед их лицами, обратив около двухсот из

них в камень. Сцена представляет собой пиршеский зал в царском дворце. Столы перевернуты, а пол усыпан телами. В центре Персей, держащий голову Медузы. Нападающие на него навсегда застыли с мечами в руках, их тела серые и окаменевшие. Вверху может парить Минерва.

**Персефона,** см. ПОХИЩЕНИЕ ПРОЗЕРПИНЫ.

**Персик.** Персик с одним листом на стебельке в античности символизировал сердце и язык и был воспринят Ренессансом с тем же значением в качестве атрибута ИСТИНЫ (которая есть результат единения сердца и языка).

**Песочные часы.** Атрибут СМЕРТИ и ОТЦА-ВРЕМЕНИ; также символ «Vanitas», см. НАТЮРМОРТ. Песочные часы с крыльями намекают на быстролетность времени. Песочные часы часто имеются в лаборатории АЛХИМИКА. См. также ЧАСЫ.

**Пестик и ступка.** Атрибут КОСМЫ И ДАМИАНА. Часто встречается среди предметов, разбросанных в кабинете АЛХИМИКА.

**Петр,** апостол «первоверховный», брат Андрея, рыбак из Галилеи. Он и его брат были призваны стать «ловцами человеков». Его жизнь делится на три части: он сопровождал Христа во время его служения; после распятия Христа он предводительствовал апостолами в их проповеди Евангелия (Деяния); согласно нескольким ранним источникам, он пришел в Рим, где основал первую христианскую общину и был распят Нероном в 64 году. В искусстве его внешний облик оставался на удивление постоянным, и из всех апостолов его легче всего узнать. Он пожилой, но крепкий мужчина, с короткими седыми вьющимися волосами, с лысиной или выбритой тонзурой и короткой, обычно вьющейся бородой, грубыми чертами лица. Обычно на нем желтый (золотой) плащ поверх голубой или иногда зеленой туники. Его особым атрибутом является КЛЮЧ (или ключи): «И дам тебе ключи Царства Небесного» (Мф., 16:19). Золотой и серебряный (или железный) ключи символизируют, соответственно, врата неба и ада, или силу отпускать грехи и отлучать от церкви. Другие атрибуты: перевернутый КРЕСТ (форма его мученической смерти), РАСПЯТИЕ с тремя поперечинами (папский крест), КНИГА (Евангелие), ПЕТУХ (его отречение) и реже КОРАБЛЬ или РЫБА — символы, соответственно, Церкви и христианства, а также профессии Петра. Его надпись из Апостольского символа веры: «Credo in Deum Patrem omnipotentem, creatorem coeli et terrae» [лат. — «Верую в Бога-Отца всемогущего, создателя неба и земли»]. Церковные его образы встречаются трех видов:

(1) В группе с другими апостолами он стоит ближе всех к Христу. (2) Вместе с Павлом они символизируют иудейский и языческий элементы Церкви. (3) Он носит папское облачение и тиару (как первый епископ Рима или как символ папства в искусстве Контрреформации). Повествовательные темы могут быть разделены по трем периодам его жизни: (а) его участие в служении Христа; (б) апостольское служение; (в) римские легенды.

### *Служение Христа*

1. *Призвание Петра и Андрея* (Мк., 1:16—18). «Проходя же близ моря Галилейского, увидел Симона и Андрея, брата его, закидывающих сети в море, ибо они были рыболовы. И сказал им Иисус: идите за Мною, и Я сделаю, что вы будете ловцами человеков». Братья в лодке, они тащат сети, или один из них на берегу на коленях у ног Христа. Иногда присутствует толпа, взирающая на происходящее, напоминая о том времени, когда Христос проповедовал множеству людей на берегу озера.

2. *Вручение ключей Петру; Поручение Христа Петру* (Мф., 16:18—19). «И Я говорю тебе: ты — Петр [камень], и на сем камне Я создам Церковь Мою (...) И дам тебе ключи Царства Небесного». Эти метафорические слова Христа множество раз изображались художниками Возрождения. Это считалось прообразом Св. Таинств. (См. СЕМЬ ТАИНСТВ.) Петр стоит на коленях перед Христом, получая от него ключи, вокруг стоят другие ученики. Иногда он получает их от Младенца Христа, сидящего на руках Девы Марии. Если присутствуют овцы, то это намек на эпизод (иногда объединяемый с передачей ключей) явления Христа ученикам после его смерти, когда он поручил Петру: «Паси агнцев Моих» (Ин., 21:15—17). В церковной геральдике в качестве символа власти Церкви часто встречаются скрещенные ключи. Они хранятся в руках папы и нескольких английских епископов.

3. *Умывание ног ученикам* (Ин., 13:4—17). На Тайной Вечери Христос «встал с вечери, снял с Себя верхнюю одежду и, взяв полотенце, препоясался; потом влил воды в умывальницу и начал умывать ноги ученикам и отирать полотенцем, которым был препоясан». Когда пришла очередь Петра, он стал протестовать против такого самоуничижения Христа. Изображается всегда именно эта сцена. Христос стоит или склонился на колени, умывая или вытирая ноги Петра, сидящего в кресле

или на стуле. Петр поднимает руку в протестующем жесте. Ученик, развязывающий свою сандалию, традиционно считается Иудой. В Великий Четверг папа ежегодно умывает ноги двенадцати беднякам — обряд, исполняемый также в некоторых восточных православных церквах, а также в Английской церкви вплоть до 1750 года.

4. *Отречение и раскаяние Петра* (Мк., 14:66—72). Взятый под стражу Христос был приведен на допрос к первосвященнику Каиафе в его дом. Петр ожидал во дворе, в это время служанка Каиафы узнала его и сказала: «И ты был с Иисусом Назарянином». Но Петр отрекся и сказал, что не знает его. Тогда прокричал петух. Он трижды отрекался, и трижды кричал петух. Когда Петр понял, что пророчество Христа о нем сбылось, он заплакал. Сцена собственно отречения (со служанкой и петухом) встречается сравнительно редко, иногда она образует дополнительный элемент в сцене Христа перед Каиафой. Плач раскаяния Петра часто встречается в испанском и итальянском искусстве Контрреформации в качестве церковного образа. Этот сюжет был излюбленным в контрреформаторской Церкви ввиду особого почитания ею СЕМИ ТАИНСТВ, одним из которых является Покаяние.

См. также ЧУДЕСНЫЙ УЛОВ РЫБ; ХРИСТОС, ИДУЩИЙ ПО ВОЛНАМ; ПРЕОБРАЖЕНИЕ; СБОР ПОДАТИ (2); ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ; БОРЕНИЕ В САДУ; ПРЕДАТЕЛЬСТВО; ВОЗНЕСЕНИЕ.

### *Служение Петра*

Он изображается в Иерусалиме проповедующим и исцеляющим, часто в сопровождении других апостолов, в особенности, Иоанна. Когда Петр проповедует, Марк иногда изображается записывающим его слова — согласно распространенной традиции, таково происхождение Евангелия от Марка. Наиболее часто встречаются следующие сцены:

5. *Петр и Иоанн исцеляют хромого при дверях храма* (Деян., 3:1—8). Хромой (обычно оборванный нищий) сидит на земле, протягивая руку за милостыней. Петр поднимает его руку в благословляющем жесте, Иоанн при этом стоит рядом, а вокруг толпа людей, взирающих на происходящее. Этот ранний эпизод исцеления, совершеного Петром (у Красных ворот), явился причиной первого столкновения апостолов с иудейскими священниками.

6. *Смерть Анании; смерть Сапфиры* (Деян., 5:1—12). Апостолы своим примером и красноречием убеждали богатых продавать их достояние. Деньги распределялись между бедными. Один такой человек — Анания — утаил (с ведома жены) некоторую часть вырученных денег. Уличенный Петром в обмане, он тут же пал бездыханным. Его жену — Сапфиру — аналогичным образом наказанную Петром, ждала та же участь. Сцена изображает мужа или жену в смертных муках перед Петром, который стоит с предостерегающе поднятой рукой, в то время как у наблюдающих за этим рты открыты от ужаса. Обычно присутствуют другие апостолы.

7. *Петр исцеляет больных своей тенью* (Деян., 5:14—16). По мере распространения слуха о даре апостолов исцелять, больные высыпали на улицы Иерусалима в надежде на то, что тень Петра падет на них, когда он будет проходить мимо. Они изображаются лежащими на постелях и соломенных тюфяках или опирающимися о стены зданий. Петр, иногда вместе с Иоанном, останавливается, чтобы поговорить с ними. В античности и в некоторых первобытных обществах существовало поверие, что тень человека является неотъемлемой частью его существа и обладает силой благотворно или отрицательно влиять на того, на кого она падает.

8. *Воскрешение Тавифы* (Деян., 9:36—42). Тавифа (одна женщина из Иоппии), творившая много добрых дел, шившая одежду для бедных вдов, заболела и умерла. Петр в одиночестве молился в ее комнате и возвратил ей жизнь. Он послал за вдовами и другими, кто был с нею; они пришли и были изумлены. Петр, иногда с другими апостолами, стоит у ног Тавифы, ее глаза открыты, и она удивленно осматривается. Вдовы показывают на одежды, которые Тавифа сшила для них.

9. *Видение нечистых зверей* (Деян., 10:9—16). Молясь однажды днем на крыше дома, Петр увидел мистическое видение. С неба спускалось нечто вроде большого полотна, в котором находились всевозможные твари — «четвероногие змеи, звери, пресмыкающиеся и птицы небесные». Голос свыше приказал убить и есть их, но Петр отказался, сказав, что он никогда не ел ничего скверного и нечистого. Тогда голос напомнил ему, что все, что явилось от Бога, не может быть нечистым. Так происходило три раза, и только после этого полотно вновь поднялось в небо. Петр истолковал это видение как знак того, что язычников, как и иудеев, надлежит принимать как хрис-

тиан. Ангелы держат полотно, в котором находятся животные, запрещенные у иудеев в пищу, такие, как свинья, кролик, отдельные виды домашней птицы.

10. *Петр крестит сотника Корнилия* (Деян., 10, 11). Корнилию, римскому сотнику, человеку набожному, ангел приказал послать за Петром. Он пришел, просвещенный своим видением нечистых животных, и крестил Корнилия и его семью. Иногда вся семья стоит перед Петром на коленях; вверху парит голубь Св. Духа. Этот эпизод имел значение как первый зафиксированный пример крещения язычников.

11. *Петр, освобожденный из темницы* (Деян., 12:1—11). Во времена преследования апостолов Иродом, когда был казнен Иаков Старший, Петр был заключен в темницу. Однажды, когда он спал, охраняемый двумя стражниками, в его камеру явился ангел и сказал, чтобы он встал. Он был проведен мимо стражников и выведен из темницы за городские ворота никем не замеченный. Сцена обычно изображает Петра, пробуждающегося от прикосновения ангела, явившегося в сияющем свете, тем временем воины в доспехах крепко спят. Иногда Петр беседует через решетчатое окно с Павлом, стоящим снаружи. Этот эпизод считался символом приходящего освобождения Церкви от гонений на нее.

### *Римские легенды*

12. *Симон-волхв.* Волшебник, о котором впервые услышали в Иерусалиме, где у него было много приверженцев, и который предложил Петру деньги, чтобы купить тайны его силы — отсюда «симония». «Золотая легенда», заимствовавшая сюжеты из ранних апокрифических «Деяний Петра», рассказывает о том, как Симон пришел в Рим и здесь, благодаря своим магическим искусствам, удостоился любви Нерона. Он вызвал Петра и Павла на различные испытания в мастерстве. Но воскресить умершего Симон не смог. В свою очередь Симон воспарил, оттолкнувшись от крыши башни, поддерживаемый демонами. Но Петр, пав на колени, взмолился, чтобы демоны освободили Симона из своего плена, и тогда тот рухнул на землю и умер. Этот сюжет был популярен в Италии в средние века и в эпоху Возрождения и даже сохранился в искусстве Контрреформации. Петр изображается отказывающимся от денег, которые ему предлагает Симон, возвращающим жизнь юноше и вместе с Павлом спорящим с Нероном. Но наиболее

популярная сцена изображает Симона, низвергающегося с неба. На переднем плане Петр и Павел молят небеса, Нерон и его придворные взирают на происходящее. Демоны улетают прочь.

13. *Поднятие на ноги Петрониллы.* Петронилла, легендарная мученица I века, считалась дочерью Петра — это доказывали ранние христианские авторы, исходя из ошибочной этимологии, выводившей ее имя из его имени. Согласно «Золотой легенде», Петр, опасавшийся за ее целомудрие из-за ее красоты, постоянно держал ее в заточении дома. Когда другие апостолы посетили его и спросили о ней, Петр приказал ей выйти и служить им. Так она постепенно выздоровела. Римский вельможа Флакк хотел жениться на ней, но она отказала ему, стала поститься и вскоре умерла. По другой версии, Флакк угрожал убить ее, если она откажет ему — дилемма, перед которой часто оказываются девственницы-мученицы. Обычно она изображается в тот момент, когда Петр в присутствии других апостолов поднимает ее, больную, на ноги. К Петронилле взывали при лихорадке.

14. *Крещение Св. Процесса и Св. Мартиниана.* Петр и Павел были заключены в Мамертинскую темницу, где они многих обратили в христианскую веру, включая тюремщиков Процесса и Мартиниана, которые впоследствии помогли им бежать. Позже эти стражники приняли мученическую смерть и были канонизированы. Обычно они изображаются в момент крещения их Петром в тюремной камере.

15. *«Domine, quo vadis?»* [лат. — «Господи, куда идешь?»] Самая ранняя версия этой истории имеется в «Деяниях Петра» — апокрифической новозаветной книге; она пересказана в «Золотой легенде». Побуждаемый своими приверженцами-христианами, Петр под гнетом гонений Нерона оставил Рим. На Аппиевой дороге ему в видении явился Христос. Петр воскликнул: «Господи, куда идешь?» и услышал в ответ: «Иду в Рим, чтобы снова распяться». Петр истолковал это в том смысле, что он сам должен вернуться в Рим, чтобы приготовить себя к своей собственной мученической смерти. Христос изображается несущим свой крест и обращающимся к Петру.

16. *Распятие Петра.* По традиции считается, что Петр по его собственному желанию был распят вниз головой на Яникулумском холме [один из холмов на правом берегу Тибра. — *А.М.*] или на арене цирка между двух *metae* — мет (столбов, отмечающих старт и финиш на ристалищах), врытых в землю

на обоих концах дистанции. Художники использовали обе композиции изображения Петра на кресте: воины поднимают крест (часто при стечении народа), или крест уже поднят и небольшая группа женщин стоит возле него — аллюзия на аналогичную группу при распятии Христа. Видение распятия Петра является ПЕТРУ НОЛАСКУ.

См. также ПАВЕЛ; СИЛЬВЕСТР.

**Петр Мученик** (ок. 1205—1252). Доминиканский монах, родом из Вероны, в памяти потомков оставшийся главным образом благодаря своему неотступному преследованию еретиков. Ранние мученики умирали во свидетельство своей веры, однако Петр пал жертвой убийц, нанятых двумя венецианскими вельможами, чье имущество было конфисковано. Уже в следующем году он был канонизирован. Его изображения вполне обычны в искусстве доминиканского ордена. Он носит рясу этого ордена (см. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОДЕЖДЫ) и, как в случае с ФОМОЙ БЕКЕТОМ, в его череп вонзен МЕЧ, ТОПОР или НОЖ. Иногда меч пронзает его грудь. Он может держать ПАЛЬМОВУЮ ВЕТВЬ мученика или РАСПЯТИЕ. Сцена его мученической смерти разыгрывается в лесу. Петр лежит на земле с поднятой в защитном жесте рукой. Убийца готов нанести ему удар мечом. Спутник святого подвергается такому же нападению или спасается бегством на коне. Вверху могут витать ангелы, держащие пальмовую ветвь мученика. О Петре говорили, что он умер с Апостольским символом веры на устах или выводя его своей кровью на земле. Потому иногда изображаются его первые слова «Credo...» [лат. — «Верую...»] или «Credo in Deum» [лат. — «Верую в Бога»].

**Петр Ноласк** (ум. 1256). Христианский святой, сын вельможи из Лангведока, по традиции считающийся основателем ордена Богоматери Милосердия, возникшего в Барселоне и посвященного заботам об освобождении и выкупе христиан, захваченных в плен маврами. Он изображается (особенно в испанском искусстве) бородатым старцем, носящим белую рясу с символом его ордена (герб короля Иакова Арагонского). Легенда, которая находит частое отображение в искусстве, рассказывает о том, что, когда он был очень стар и немощен, он был подхвачен двумя ангелами из своей кельи и перенесен на алтарь. Также встречается изображение видения ему его патрона и тезки — апостола — представшего перед ним распятым и со склоненной головой.

**Петронилла, Воскрешение П.,** см. ПЕТР, апостол (13).

**Петроний.** Епископ Болонский, умер ок. 450 г. Он носит епископские одежды, на нем митра и в руках епископский посох. Как святой покровитель Болоньи, он дежит макет этого города, который можно узнать по двум характерным башням — высокой «Азинелли» и меньшей, наклонной, «Гаризенда». Фигура Петрония типична для работ болонских художников. В церковных картинах Девы Марии он может находиться в группе с другими святыми покровителями Болоньи — ДОМИНИКОМ и ФРАНЦИСКОМ АССИЗСКИМ.

**Петух.** Атрибут ПЕТРА (апостола), аллюзия на его отречение и раскаяние; МЕРКУРИЯ, чью колесницу они везут; персонифицированного РАСПУТСТВА.

**Пигмалион.** Мифический царь Кипра, влюбившийся в статую Венеры. Согласно Овидию, Пигмалион сам с восхитительным мастерством вырезал ее из слоновой кости («Мет.», 10:243—297). Он молил Венеру о том, чтобы у него была жена столь же прекрасная, как тот образ, который он создал, и богиня оживила статую. В конце концов она была наречена Галатеей (но никакой связи с одноименной нереидой у нее нет). Художники любят изображать момент оживления статуи и часто преуспевают в передаче сочетания грубого материала скульптора с мягкостью позы, свойственной живой фигуре. Как напоминание о том, кого представляет статуя, поза фигуры может повторять позу классической *Venus pudica* (лат. — Венера целомудренная). (См. ВЕНЕРА.) Пигмалион с изумлением и восторгом осматривает свое творение. Место действия может выглядеть интерьером дворца или мастерской скульптора с мраморными глыбами, бюстами и орудиями его труда, лежащими вокруг на полу. Богиня Венера может парить вверху со своей свитой амуров и, возможно, Купидоном, готовым вот-вот выпустить свою стрелу.

**Пика.** В отличие от КОПЬЯ, пика является оружием главным образом кавалерии (часто с маленьким вымпелом), потому атрибутом ЛОНГИНА, который по традиции изображается на коне; см. также РАСПЯТИЕ ХРИСТА (3). Пика — атрибут ИУДЫ [Фаддея]; сломанная пика — ГЕОРГИЯ.

**Пила.** Среди плотницких инструментов — атрибут ИОСИФА, мужа Девы Марии, и Меланхолии (одного из ЧЕТЫРЕХ ТЕМПЕРАМЕНТОВ). Как инструмент мученической смерти она является атрибутом СИМОНА ЗИЛОТА и ИСАЙИ.

**Пилигрим.** Главными местами паломничества в средневековье были Святая Земля, Компостелла и Рим. Паломник, как он

изображается в искусстве, обычно носит широкополую шляпу (ШАПКА), иногда загнутую сзади вверх и заостренную спереди. В руке у него посох (ПОСОХ СТРАННИКА). Его котомка (или сума) висит на посохе или у него на плече. Ракушка (РАКОВИНА), которую можно видеть изображенной на шляпе, котомке или еще где-нибудь, — особый его атрибут. Одетыми как паломники являются ИАКОВ СТАРШИЙ; РОХ; Христос в ПУТЕШЕСТВИИ В ЕММАУС, на УЖИНЕ В ЕММАУСЕ и на ужине у ГРИГОРИЯ ВЕЛИКОГО (1); архангел РАФАИЛ, которого можно распознать по крыльям. Нищим пилигримом может предстать АЛЕКСИЙ. Аллегорическая фигура ГОСТЕПРИИМСТВА приветствует пилигрима. У БРИГИТТЫ ШВЕДСКОЙ может быть страннический посох и сума. См. также ТЫКВА.

**Пир богов,** называемый также «Бракосочетание Пелея и Фетиды». Пелей, легендарный герой античной Греции, и Фетида, морская нимфа, были родителями АХИЛЛЕСА. Боги Олимпа присутствовали на их бракосочетании. Именно в тот момент незваная гостья Эрида, богиня раздора, подбросила золотое яблоко, ставшее причиной цепи событий, приведших к Троянской войне (см. СУД ПАРИСА). Под навесом или в тени деревьев накрыт стол. За ним сидят боги и богини; жених и невеста на переднем плане. Эрида с облаков бросает вниз яблоко, которое должно было стать наградой самой прекрасной из богинь. Или Юпитер держит яблоко в руке, в то время как ЮНОНА, стоящая рядом, протягивает к нему руку. То же самое делает и МИНЕРВА, облаченная в доспехи. ВЕНЕРА, рядом с которой Купидон, жестом указывает на себя. Среди других гостей — НЕПТУН со своим трезубцем и МЕРКУРИЙ в своей шапочке с крылышками, держащий кадуцей. Меркурий как посланец богов обязан будет привести трех богинь к Парису. ГАНИМЕД или ГЕБА несут еду и напитки. Музы могут музицировать. См. КУПИДОН (6): *К. и Психея* (в связи с еще одним пиром богов). Этот сюжет порой служил для художника поводом изобразить своего патрона с придворными. См. также ПРИАП.

**Пир Валтасара** (Дан., 5). Валтасар, вавилонский царь (VI в. до н. э.) и сын Навуходоносора, устроил большой пир со своими придворными, женами и наложницами. Они пили во славу языческих богов из золотых и серебряных сосудов, взятых из храма Соломона в Иерусалиме. Вдруг в самый разгар пира появилась мистическая кисть руки и начертала на стене

дворца таинственные слова: «Мене, Текел, Упарсин» — письмена, смысл которых никто не мог понять. Царь пришел в ужас, и «колени его стали биться одно о другое», и послал он за Даниилом, который был его советником в подобных вопросах. Даниил открыл ему, что слова эти предвещают падение Вавилонского царства и смерть царя. Художники барокко любили изображать во всем блеске варварскую роскошь пиршества с золотыми и серебряными сосудами и женщин, лица которых выражают ужас. Эта история, как и другие из первой части Книги Даниила, не имеет исторической основы. Писание это датируется II веком до н. э., и его целью было укрепить иудеев примерами из их прошлого в тот период, когда они терпели злостное притеснение. Валтасар в христианском искусстве олицетворяет тип Антихриста, столпа язычества.

**Пир Ирода,** см. ИОАНН КРЕСТИТЕЛЬ (7).

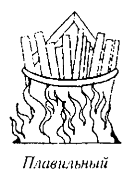
**Пирам и Фисба** («Мет.», 4:55—166). Вавилонская пара, история которой имеет нечто схожее с историей шекспировских несчастных влюбленных. Овидий рассказывает о том, как они, несмотря на запрет их родителей, решили тайно встретиться однажды ночью за стенами города. Свидание было назначено у высокой шелковицы, стоящей на берегу ручья. Фисба пришла первой, но пока она дожидалась возлюбленного, «появляется с мордой в пене кровавой, быков терзавшая только что, львица». Фисба спасается бегством, но в это время с ее плеч спадает платок, который львица, найдя, разорвала кровавой пастью. Когда Пирам пришел и увидел окровавленное покрывало, он представил себе самое худшее. Коря себя за предполагаемую гибель возлюбленной, он вонзил в себя меч. Его брызнувшая кровь навсегда обагрила ягоды шелковицы. Фисба, вернувшись, нашла своего возлюбленного умирающим; она схватила меч и, направив его себе прямо в сердце, бросилась на него. Эта история не изображалась в античности, но в живописи пост-Ренессанса сцена смерти становится очень популярной. Эпизод, который обычно выбирают, — тот момент, когда Фисба находит тело Пирама. Он распростерт на земле, в его груди меч. Фисба стоит над ним, ее руки воздеты в испуге. Или она изображается в тот момент, когда бросается на меч. Иногда на некотором расстоянии изображается лев, порой нападающий на быка; пастухи в свою очередь пытаются отбить его. (Тинторетто, галерея Эстенсе, Модена.)

**Пирифой,** см. КЕНТАВР.

**Писатель.** Перо и чернильница, иногда вместе с КНИГОЙ, являются атрибутами четырех евангелистов и нескольких докторов Церкви, прославившихся своими литературными трудами, в частности, АВГУСТИНА, БЕРНАРДА Клервоского и ФОМЫ АКВИНСКОГО. Пишущими изображаются МАТФЕЙ (ангел диктует ему слова); МАРК, записывающий слова проповедника (Св. Петра); ЛУКА (около него крылатый вол); ИОАНН ЕВАНГЕЛИСТ (2), сидящий в скалистой пустыне (рядом с ним орел); ИЕРОНИМ (с кардинальской шапочкой и львом), сидит в своем кабинете. У ГРИГОРИЯ ВЕЛИКОГО над ухом парит голубь, вдохновляющий его слова, как и писания монахинь ТЕРЕЗЫ и БРИГИТТЫ ШВЕДСКОЙ. Последняя чаще пишет под диктовку ангела. Перед БЕРНАРДОМ видение Девы Марии. При рождении ИОАННА КРЕСТИТЕЛЯ (2) старый Захария сидит и пишет. Христос пишет пальцем по пыли на полу, за ним наблюдают фарисеи и другие (ЖЕНЩИНА, УЛИЧЕННАЯ В ПРЕЛЮБОДЕЯНИИ). Аллегорическая фигура ИСТОРИИ пишет на овальном щите или дощечке. «Писание на стене» (на восточном пиру) — см. ПИР ВАЛТАСАРА. См. ДОЩЕЧКА.

**Пифагор,** персонификация Арифметики и Музыки — двух из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ.

**Плавильный тигель,** на огне, в нем много брусков (из золота) — эмблема (*impresa*) Франческо Гонзага, мужа Изабеллы д'Эсте. Девиз «Probasti mi, Domine, et cognovisti» [«Господи! Ты испытал меня и знаешь»] (Пс. 139:1) намекает на обвинение (успешно им опровергнутое) в том, что он предал венецианские войска, которыми руководил в битве под Таро (1495). (Герцогский дворец, Мантуя.) Плавильный тигель очищается при плавке, то есть в метафорическом смысле является средством определения истинной ценности. Плавильный тигель, колбы и другое оборудование разбросано в беспорядке в кабинете АЛХИМИКА.


*Плавильный тигель*

**Плакид и Флавия** (их мученичество), см. БЕНЕДИКТ (5).

**Пламя.** Символ религиозной страсти, горения. Пламенное СЕРДЦЕ — атрибут АНТОНИЯ ПАДУАНСКОГО; АВГУСТИНА; персонифицированного МИЛОСЕРДИЯ; в светском искусстве — ВЕНЕРЫ. Языки пламени у ног епископа — ИАННУАРИЙ. Язык пламени на лбу у каждого апостола — СОШЕСТВИЕ СВ. ДУХА. Языки пламени из головы женской аллегорической фигуры — Огонь (один из ЧЕТЫРЕХ ЭЛЕМЕН-

ТОВ). Языки пламени могут окружать холерика (один из ЧЕТЫРЕХ ТЕМПЕРАМЕНТОВ). См. также ОГОНЬ; ФАКЕЛ.

**Плат,** см. ВЕРОНИКА.

**Плащ.** Воин (с конем), разрезающий мечом на части свой плащ, — МАРТИН ТУРСКИЙ. Раскрываемый плащ Девы Марии, накрывающий молящихся, — ДЕВА МАРИЯ (3). Шляпа и плащ — одежда ПИЛИГРИМА. Плащ, подбитый горностаем, — КАРЛ ВЕЛИКИЙ, УРСУЛА и другие. Подбитый мехом плащ вообще является указанием на высокий ранг того, кто его носит.

**Плетка.** Один из инструментов Страстей (из БИЧЕВАНИЯ Христа). Иногда она атрибут кающейся МАРИИ МАГДАЛИНЫ, ВИКЕНТИЯ САРАГОССКОГО и Агриппинской СИВИЛЛЫ. Пара святых — один с плеткой, другой с мечом — ГЕРВАСИЙ И ПРОТАСИЙ. Плетка с тремя узлами — атрибут АМВРОСИЯ, который может изображаться бичующим ариан. Ее можно увидеть в руках Грамматики (одного из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ) для наставления учеников. Христос размахивает плеткой в сцене ОЧИЩЕНИЯ ХРАМА.

**Плотник.** Посещаемый ангелом — ИОСИФ, муж Девы Марии (2); за верстаком, с Девой Марией и Младенцем, иногда с другими персонажами — ДЕВА МАРИЯ (17); плотники, строящие ковчег, — НОЙ. Дедал также работал по дереву, см. ПАСИФАЯ.

**Плуг.** Плут, который тащат вол и осел, — УЛИСС (1). Вспашка — один из видов деятельности человека в Серебряный век. Фигура, персонифицирующая этот век, имеет плуг в качестве своего атрибута (ВЕКА ЧЕЛОВЕЧЕСТВА). Вспахивание поля — одна из сезонных месячных работ (ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ). Пахарь, к которому приближаются римские воины, — ЦИНЦИННАТ. Раскаленный докрасна плужный лемех — атрибут КУНИГУНДЫ.

*Плужный лемех*

**Плутон.** Греческий бог, владыка подземного царства. Строго говоря, он именуется Гадесом. Слово «Плутон», в переводе с греческого означающее «дающий богатства», применялось к нему в качестве эвфемизма. В результате почти тезка Плутона Плутос (бог богатства) также иногда изображался с короной (см. НЕВЕЖЕСТВО). Женой Плутона была Прозерпина (Персефона) — дочь богини зерна Цереры (Деметры). Он насильно увлек ее в свое подземное царство (см. ПОХИЩЕНИЕ ПРОЗЕРПИНЫ). ОРФЕЙ (3) просил его позволить Эвридике

вернуться на землю. Имя Гадес также дано всему его царству. Вход в него охраняется трехглавыми свирепыми церберами. Оно простирается на дальнем берегу реки Стикс (или Ахерон), через которую Харон на своей лодке перевозит души умерших. Меркурий сопровождает души умерших из земного мира вниз к Плутону. Для греков Гадес являл собою серую область, населенную душами людей. В позднем мифе Элизиум — приятная земля, уготованная для героев и других праведников, составляла часть Гадеса, как и Тартар, где пребывали нечестивцы, подвергавшиеся пыткам (см. ЭНЕЙ, 8). См. также ГЕРКУЛЕС (20).

**Плющ.** Священный для БАХУСА в античности. Он может увивать гирляндами его чело или свисать с его ЖЕЗЛА. Он атрибут спутника Бахуса САТИРА. Будучи всегда зеленым, он символизирует бессмертие и может венчать череп в НАТЮРМОРТЕ. См. также ФЛОРА (2).

**Победа** (греч. — Ника; лат. — Виктория). Персонификация победы в виде крылатой женской фигуры была известна в античной Греции и Риме. Она была посланницей богов (своего рода ангелом), спускавшейся на землю, чтобы короновать победителя в военном, атлетическом или поэтическом состязании. Ее римский образ был источником ранних изображений ангела в христианском искусстве. В средние века Победа редко изображалась, но она возродилась в эпоху Ренессанса, когда стала изображаться одаривающей венком, обычно лавровым (ЛАВР) — и ПАЛЬМОВОЙ ВЕТВЬЮ. Или — в аллегориях победы — она окружена оружием или склоняется на груду его. Иногда ее сопровождает СЛАВА. Побежденные враги могут лежать связанными у ее ног. См. также ИСТОРИЯ; ГОРАЦИЙ КОКЛЕС.

**Поднятие Креста**. Евангелия мало что говорят об акте распятия, однако мистическая литература XIII—XIV веков, в частности, «Размышления о жизни Христа» Джованни де Каулибуса и «Откровения» Бригитты Шведской, детально, хотя и не всегда согласно, описывают приготовительные действия. Пригвождение Христа к кресту составляет отдельный эпизод и может изображаться одним из двух способов. Христос либо пригвождается, пока лежит на земле, либо Спасителя поднимают, когда крест уже *in situ* [лат. — установлен на месте], и тогда прибивают к нему. Первый вариант является более распространенным типом изображения, он был воспринят на Западе от византийских образцов. Византийское руководство для ху-

дожников наставляет: «Толпа иудеев и воинов изображается на вершине горы. Посреди нее на земле лежит крест. На нем тело Христа. Три воина держат его за веревки, привязанные к рукам и ногам. Другие приносят гвозди и забивают их молотком в его ноги и руки». Иной тип изображения, иногда встречающийся в раннем итальянском Возрождении, демонстрирует Христа поднимающимся на лестницу либо находящимся уже в требуемом положении, в то время как палачи, поднявшиеся по лестницам, приставленным к каждой стороне поперечины креста, прибивают к нему раскинутые руки Спасителя. Само поднятие креста с телом Христа, пригвожденным к нему, относится главным образом к XVI—XVIII векам и чаще встречается в живописи Северной Европы. Мужчины с налитыми мускулами, подпирая один конец креста, поднимают его, тем временем другие с противоположной стороны с усилием натягивают веревки, поднимая крест. Может присутствовать большая толпа смотрящих на происходящее, среди них св. жены. Ветхозаветный сюжет с *Медным змеем* (см. МОИСЕЙ, 12) воспринимался как прообраз «Поднятия», согласно Иоанну (3:14), где Христос говорит Никодиму: «И как Моисей вознес змию в пустыне, так должно вознесену быть Сыну Человеческому». Распятие, как оно совершалось римлянами, в ряде существенных моментов отличалось от любой из тех форм, в которых оно стало изображаться в живописи. (См. РАСПЯТИЕ ХРИСТА, 1.)

**Подсолнух.** Греческий миф («Мет.», 4:190—270) повествует о том, как Клития, дочь царя Вавилона, была покинута в любви богом-солнцем Аполлоном, поскольку он обратил свое внимание на ее сестру Левкотою. Ревность Клитии стала причиной смерти ее сестры. Сама она, отвергнутая богом, медленно умирала и превратилась в цветок, который всегда поворачивает свой лик к солнцу. Ноготки, которые также обладают этой способностью, тоже были цветами греческого мифа. (См. ФЛОРА, 2.) Обычный подсолнух — Helianthus annuus — присутствует на «Автопортрете с подсолнухом» Ван Дейка как символ непоколебимой преданности художника своему патрону — королю Карлу I.

**Покаяние,** одно из СЕМИ ТАИНСТВ.

**Поклон.** Выражение почтения одного человека, обычно коленопреклоненного, другому. Но см. также МОЛЬБА, действие, схожее с поклоном по внешнему виду. Перед Младенцем Христом — ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ и ПОКЛОНЕНИЕ

ПАСТУХОВ; маленькая Мария перед первосвященником — ВВЕДЕНИЕ ВО ХРАМ ДЕВЫ МАРИИ; Елисавета, мать Иоанна Крестителя, перед Девой Марией — ПОСЕЩЕНИЕ ДЕВОЙ МАРИЕЙ ЕЛИСАВЕТЫ; император перед папой — дарственная Константина (КОНСТАНТИН ВЕЛИКИЙ, 3); монахиня перед Франциском Ассизским — КЛАРА (1); ФРАНЦИСК БОРДЖА перед Игнатием Лойолой; нищий молодой человек перед своим отцом — БЛУДНЫЙ СЫН (3); монах, получающий рясу от Доминика, — ГИАЦИНТ; монах, получающий наплечник от Девы Марии, — СИМОН СТОК; воин, получающий рясу от Бенедикта, — ГИЙОМ АКВИТАНСКИЙ; и обычно авторы, преподносящие свои книги патронам. Император, смиренно приближающийся к аббату, — НИЛ; послы перед королем — УРСУЛА. См. также ДОНАТОР.

**Поклонение волхвов** («Поклонение царей») (Мф., 2:1 и далее). Волхвы, ведомые звездой, пришли с Востока, чтобы увидеть царя иудейского. Иродом они были посланы в Вифлеем. Под предлогом, что он якобы сам хочет поклониться Младенцу, Ирод приказал им сообщить ему о том, где Младенец находится. Однако на самом деле он боялся лишиться власти. Волхвами, как свидетельствует история, были астрологи персидского двора, священники культа Митры, широко распространившегося в Римской империи в эпоху раннего христианства. В настенной живописи римских катакомб и на некоторых византийских мозаиках волхвы носят типичные митраистские облачения и характерный «фригийский колпак» — своего рода шапочку с помпоном, спадающим наперед (см. ШАПКА). Христианский писатель Тертуллиан (ок. 160—230) был первым, кто по-другому идентифицировал их, а именно, как царей. Их имена могли возникнуть в IX в. в Равенне. В живописи раннего Возрождения волхвы одеты по придворной моде того времени. Один из них может иметь портретное сходство с покровителем художника, что являлось свидетельством приверженности патрона христианству. В качестве приготовления к собственно поклонению волхвы иногда изображаются встречающимися на своем пути или шествующими вместе, каждый со своей свитой, направляемые путеводной звездой. Так они изображаются на фресках и в скульптуре, а также в иллюминированных манускриптах позднего средневековья. Собственно сцена поклонения представляет Каспара (или Яспира), самого старшего; он стоит коленопреклоненный перед Христом, сидящим на коленях у Марии. Каспар препод-

носит золотые дары. За ним стоят Балтазар (негр) и Мельхиор (самый младший). Свита волхвов часто демонстрирует очевидные знаки их восточного происхождения: тюрбаны, верблюды, леопарды, или, как нередко бывает, звезду и сарацинский полумесяц. Обычно в этой сцене присутствует Иосиф. На заднем плане часто можно видеть Благовестие пастухам. На некоторых более поздних картинах, особенно XVII века, присутствует Дева Мария — она стоит. Вместилищем для даров волхвов (обычно на картинах XVI века) часто оказываются творения золотых дел мастеров, современников данного художника. Матфей ничего не говорит, сколько было волхвов, хотя число «три» можно вывести из числа даров. (В раннехристианском искусстве волхвов бывает два, четыре, а порой и шесть.) Согласно Беде Достопочтенному (ок. 673—735), символика даров такова: золото — знак уважения к Царству Христову; ладан — признание божественности Христа; мирра, употреблявшаяся при бальзамировании, — пророчество смерти Христа. В представлении людей позднего средневековья волхвы, отдавая дань уважения Христу, явились, дабы персонифицировать три известных тогда части света — Европу, Африку и Азию. Отсюда традиционное изображение Балтазара (Африка) как негра. Но этот сюжет использовался также для того, чтобы символизировать подчинение светской власти Церкви. Этим и определяется то большое значение, которое этот сюжет имел в христианском искусстве. Праздник Богоявления (6 января) славит определенные моменты, в частности, поклонение волхвов, когда Христос предстал перед народом. (См. также РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО.)

**Поклонение Девы Марии,** см. РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО (2).

**Поклонение имени Иисуса.** «Священная монограмма», состоящая из букв IHS, первоначально являлась сокращением греческой формы слова «Иисус». Она была известна в IX веке, когда стала печататься на монетах Византийской империи. Будучи усвоенной Западной Церковью, она иногда ошибочно принимала значение «Iesus Hominum Salvator» [лат. — «Иисус — спаситель людей»]. Линия над буквой Н, означающая элизию, иногда превращается в крест посредством продлевания вертикальной линии буквы Н. В таком виде эту монограмму можно встретить в декоре многих самых разных предметов церковного обихода. Идея представить эту монограмму как объект поклонения созрела у БЕРНАРДИНА СИЕНСКОГО в XV в. В следующем столетии эта монограмма была принята в качестве

девиза ордена иезуитов, для которого эти буквы приобрели новое значение: «Jesum Habemus Socium» [лат. — «С нами Бог»]. Поклонение этому имени составляет сюжет фрески на сводах Джезу-иезуитской церкви в Риме. Лучи, исходящие от букв, освещают лица ангелов и благословенное окружение, но в то же время они низвергают Сатану и пороков, составляющих его свиту.

**Поклонение пастухов** (Лк., 2:8 и далее). Благовестие ангела (традиционно считается, что это Гавриил) пастухам в полях о рождении Мессии изображалось уже в византийском искусстве, но сцены «Поклонение пастухов» не отыскать в искусстве вплоть до конца XV века. Пастухи с почтительностью обступают Младенца. Они сняли свои шляпы, и те из них, что ближе, преклонили колени. Обычно пастухов трое, и их дары, естественно, связаны с сельским бытом. Другие пастухи стоят позади, играя на дудочках. Сквозь открытую дверь вдалеке виднеется склон холма, где ангел сообщает о рождении Мессии тем, кто пасет свои стада. Дары пастухов не перечислены Лукой и, вероятно, были изобретены по аналогии с дарами волхвов. В ранних примерах этого сюжета они могут включать в себя ягненка со связанными ногами, символизирующего христианского жертвенного агнца, а также пастушеский посох и свирель. Иногда пастух несет на плечах ягненка — по образу Доброго Пастыря (см. ПАСТУХ). В искусстве XVII века пастухи несут домашнюю птицу, крынку молока, корзину яиц и так далее. Свирель обычно заменяется волынкой или сиринксом (см. ДУДКА). Идея ввести музыку в данном случае может происходить не только из пасторальной традиции, но и более специфическим образом — из обычая в разных областях Италии играть на дудочках в Рождество перед образами Девы Марии с Младенцем.

**Покров**, **Чудо П.**, см. ГРИГОРИЙ ВЕЛИКИЙ (4).

**Полигимния,** см. МУЗЫ.

**Поликсена.** Поликсена была дочерью Приама, царя Трои. Греческий герой Ахиллес, хотя он был на стороне врагов в Троянской войне, влюбился в нее с первого взгляда. Согласно одной традиции, присущей средневековым рыцарским романам, Поликсена убила его, прибегнув к заговору. (См. АХИЛЛЕС, 4.) После разграбления Трои греками дух Ахиллеса явился греческим военачальникам и потребовал, чтобы Поликсена была принесена в жертву на его могиле. Это было приведено в исполнение. Она изображается стоящей на коле-

нях перед его надгробием. Палачом был Неоптолем, сын Ахиллеса. Он стоит позади нее с поднятым мечом. На надгробии может быть установлена конная статуя Ахиллеса. Вверху в воздухе витает его дух. Агамемнон, предводитель греков, выражавший свое несогласие с этой жертвой, изображается тщетно протестующим.

**Полифем.** Великан, один из породы одноглазых киклопов. Он жил в пещере, где удерживал в заточении УЛИССА (Одиссея) и двенадцать его спутников. Улиссу удалось бежать, но прежде Полифем пожрал двоих из его команды. Улисс сначала напоил Полифема, а затем ослепил его. Великан изображается распростертым на спине, он пьян. В это время маленькие в сравнении с ним воины приближаются к нему, неся шест. На полу пещеры разбросаны человеческие останки. (Тибальди, фреска, Болонский университет.) См. также ГАЛАТЕЯ.

**Положение во гроб** (Мф., 27:57—61; Мк., 15:42—47; Лк., 23:50—55; Ин., 19:38—42). Этот эпизод из Страстей Господних рассказан всеми четырьмя евангелистами. Событие это имело место после ПЕРЕНЕСЕНИЯ ТЕЛА ХРИСТА и в присутствии тех же основных персонажей. Согласно Матфею, Иосиф Аримафейский, взяв тело, «обвил его чистою плащаницею и положил его в новом своем гробе, который высек он в скале; и, привалив большой камень к двери гроба, удалился. Была же там Мария Магдалина и другая Мария, которые сидели против гроба». Иоанн упоминает, что Иосифу помогал Никодим, человек, «приходивший прежде к Иисусу ночью» (см. НИКОДИМ, ХРИСТОС, НАСТАВЛЯЮЩИЙ Н.), принесший состав из смирны и елея, чтобы умастить тело. Он добавляет также, что гробница была в саду, находившемся неподалеку от места распятия. Для художника представляло проблему расположить сцену таким образом, чтобы подтвердить рассказ Евангелия. Художники изображали этот эпизод по-разному. Действие может происходить перед пустой нишей, возможно, имеющей отчетливо прямоугольный вход и такого же контура плиту для заграждения входа; или же сцена происходит внутри гробницы, и через неотделанный аркообразный выход открывается вид местности снаружи. Живопись же итальянского Возрождения, равнодушная к литературному первоисточнику и основывающая свои композиции на античных рельефах, изображает простые прямоугольные саркофаги, установленные на открытом месте. Тело Христа, покоящееся на плащанице, готово к тому, чтобы быть положенным в гроб. Иосиф, традиционно

считающийся старшим по возрасту и рангу, чем Никодим, держит полотнище у головы, а его помощник, выглядящий более скромно, — в ногах. (Иногда они располагаются наоборот.) Дева Мария и апостол Иоанн, присутствовавшие в сцене Распятия (см. РАСПЯТИЕ ХРИСТА, 5,6) и последующих эпизодах, ведущих к Положению во гроб, стоят рядом с телом. Дева Мария может наклониться, чтобы поцеловать лицо Христа, и тогда Иоанн иногда нежно поддерживает ее. Мария Магдалина, как и в предыдущих сценах, может обнимать ноги Христа, при его жизни она обтирала их своими волосами в знак раскаяния (Лк., 7:36—50), или она стоит с драматически воздетыми руками — жест, выражающий горе. Могут также присутствовать две или три другие святые женщины. Когда этот сюжет трактуется скорее как религиозный молитвенный образ, нежели как иллюстрация рассказа Евангелия, место человеческих персонажей могут занять ангелы. В особенности это можно наблюдать в искусстве Контрреформации, где ангелы встречаются несущими тело к гробнице или опускающими его в гроб. Поскольку сюжет Положения во гроб образует звено в общей концепции Воскресения, Положение во гроб и Воскресение могут порой соединяться на одной картине. В нижней половине мы видим обычную группу персонажей вокруг гроба, тогда как в верхней — фигуру воскресшего Христа, возможно, в сопровождении ангелов, держащих инструменты Страстей.

**Помпей,** см. ЦЕЗАРЬ, Гай Юлий.

**Понтий Пилат,** приведенный к нему Христос, умывание рук — см. СУД НАД ХРИСТОМ (3, 4, 5).

**Попона,** Санчо Панса, подбрасываемый на ней, см. ДОН КИХОТ (4).

**Порсена,** Ларс, см. МУЦИЙ СЦЕВОЛА; КЛЕЛИЯ.

**Поругание Христа** («Христос осмеянный») (Мф., 26:67; Мк., 14:65; Лк., 22:53). После ареста Христа в Иерусалиме и либо непосредственно перед, либо после того, как он предстал перед Каиафой (первосвященником) (свидетельства разнятся), иудеи напали на него и подвергли разным оскорблениям. Эту сцену не следует смешивать с КОРОНОВАНИЕМ ТЕРНОВЫМ ВЕНЦОМ — более поздним и в некотором роде похожим инцидентом. «Тогда плевали Ему в лице и заушали Его; другие же ударяли Его по ланитам и говорили: пророки нам, Христос, кто ударил Тебя?» Эта сцена может изображаться происходящей перед Каиафой, сидящим на своем судейском

месте; или Христос сам сидит, окруженный своими истязателями. Обычно он с завязанными глазами, а его руки связаны крест-накрест. Иногда его ошибочно изображают с самодельным (тростниковым) скипетром и, возможно, с державой, что, строго говоря, относится к сцене Коронования терновым венцом. Один из иудеев готов ударить Христа рукой — его кулак уже занесен, другие — палками. Один дергает его за волосы, другие плюют в него. Порой музыканты с цимбалами, барабаном и дудками пытаются оглушить его. Эта сцена может включать в себя эпизод отречения Петра, произошедший примерно в то же время. (См. ПЕТР, апостол, 4.) Поругание может отличаться от Коронования отсутствием венца и иной идентификацией истязателей, которые в данном случае являются иудеями, а не римскими солдатами. Эта тема менее популярна, чем Коронование, и встречается главным образом в итальянском и немецком искусстве Ренессанса.

**Поручение Христа Петру,** см. ПЕТР, апостол (2).

**Порция.** В римской истории дочь КАТОНА и жена Марка Брута, одного из заговорщиков, который убил Юлия Цезаря. Согласно Плутарху (46:53), после того как ее муж покончил с собой, также покончила с собой и она, проглотив горящий уголь. Она изображается хватающей уголь из жаровни — действие, напоминающее поступок МУЦИЯ СЦЕВОЛЫ. Этот суровый пример супружеской верности можно найти в итальянской живописи начиная с XV века. (Моска, рельеф, Археологический музей, Венеция.)

**Посейдон,** см. НЕПТУН.

**Посещение Девой Марией Елисаветы.** О посещении Девой Марией ее двоюродной сестры Елисаветы сразу же после Благовещения рассказывает Лука (1:36—56). Их встреча была к обоюдной радости: Мария только что забеременела, а Елисавета была на шестом месяце после долгой бесплодной жизни. (Ее сыном был Иоанн Креститель.) Эта тема встречается в циклах сцен из жизни Девы Марии, а также в качестве отдельного сюжета. В готическом искусстве обе они довольно формально приветствуют друг друга поклоном; Ренессанс, однако, показывает их обнимающимися. Поздние произведения, в особенности после Контрреформации, трактуют тему набожно, показывая Елисавету почтительно преклонившей колени перед Девой Марией. Обычно сцена происходит на открытом воздухе перед домом Захарии, мужа Елисаветы. Она

изображается уже немолодой матерью семейства по контрасту с юной Марией. Они могут быть одни или — особенно в венецианской живописи XVI века — в сопровождении двух мужчин: Захарии, который был первосвященником в храме (он облачен в ризу), и Иосифа, мужа Марии. Реже присутствуют Мария Клопас (или Клеопас) и Мария Саломея. (См. ДЕВА МАРИЯ, 17 (в), *Святое общество.*) Византийское руководство для художников предписывает: «Позади них маленький малыш с палкой на плече, на конце которой висит корзинка. На другой стороне стойло. К нему привязан мул, он ест». Эти напоминания о путешествии Девы Марии иногда встречаются в живописи раннего Ренессанса.

**Последнее помазание** [лат. — *Extreme Unction*], см. СЕМЬ ТАИНСТВ.

**Послушание.** В готическом искусстве фигуру Послушания сопровождает ОСЕЛ с мельничным жерновом. На ее щите изображен ВЕРБЛЮД, опустившийся на колени. Ей противостоит Непокорность (лат. — *Contumacia*) — фигура, носящая еврейскую коническую шапочку и наносящая удар епископу. Осел еще сохранялся в эпоху Ренессанса, но затем его заменило ЯРМО [Иго] христианской веры — образ, заимствованный у Матфея (11:29—30): «Иго — мое благо». Послушание, БЕДНОСТЬ и ЦЕЛОМУДРИЕ — те три добродетели, которым посвящалась монашеская жизнь, и вместе они являются в искусстве Францисканского ордена. Фреска в Нижней церкви в Ассизи, ранее, как и другие, атрибутировавшаяся Джотто, изображающая Послушание, представляет аббата, накладывающего ярмо на плечи коленопреклоненного монаха.

**Посох епископский.** Посох, увенчанный крестом, несомый во время торжественных процессий; его несут перед патриархами или архиепископами. Первоначально у креста на нем было две поперечины, затем одна. У посоха папы их три. Посох с тремя поперечинами является атрибутом апостола ПЕТРА. Термин «епископский посох» чаще используется для обозначения согнутого крюком пасторского посоха епископа или аббата. Этот тип посоха является атрибутом БЕНЕДИКТА, БЕРНАРДА, МАРТИНА ТУРСКОГО, КЛАРЫ и иногда БРИГИТТЫ ШВЕДСКОЙ. На посохе ЗЕНОНА висит рыба.

*Посох с крестом* *Пасторский посох*

**Посох пастушеский.** Пастушеская палка, изогнутая на верхнем конце крюком. Атрибут АПОЛЛОНА (8) как защитника паствы; ПАНА, подобным же образом защищавшего стада; Аргуса (см. МЕРКУРИЙ, 1); одноглазого великана Полифема (см. ГАЛАТЕЯ); в религиозном искусстве — Христа-пастыря, пастушки Женевьевы. Посох был одним из даров пастухов в Рождестве Христовом (см. ПОКЛОНЕНИЕ ПАСТУХОВ). См. также ПОСОХ ЕПИСКОПСКИЙ.

*Пастушеский посох*

**Посох странника,** с мешком или нищенской сумой, висящей на нем, — атрибут ПИЛИГРИМА (подробнее см. в статье о нем). Страннический посох, увенчанный стягом с красным крестом, держит УРСУЛА. Мавр (один из двух учеников БЕНЕДИКТА) может иметь посох пилигрима. Святые-миссионеры, такие, как ФИЛИПП (апостол), могут изображаться с посохом. Пальмовое дерево служит посохом ХРИСТОФОРУ. Палки (посохи), перекрещенные над головой сидящего Христа, — КОРОНОВАНИЕ ТЕРНОВЫМ ВЕНЦОМ. См. также ПОСОХ ЕПИСКОПСКИЙ; СКИПЕТР; ЖЕЗЛ; КАДУЦЕЙ; ИАКОВ СТАРШИЙ.

**Потоп,** см. НОЙ (2).

**Похищение.** Традиционно считалось, что быть похищенной — это удел беззащитных девушек, но иногда также и юношей, отнюдь не всегда этому противящихся. Девушка: похищаемая седовласым бородатым старцем и уносимая в воздух — БОРЕЙ; чернобородым царем на колеснице (в огненную пещеру) — ПОХИЩЕНИЕ ПРОЗЕРПИНЫ; белым быком в море — ПОХИЩЕНИЕ ЕВРОПЫ; молодым мужчиной, уносящим ее по направлению к гавани (на корабль), — ЕЛЕНА ТРОЯНСКАЯ. Две девушки, захваченные двумя воинами на лошадях, — КАСТОР И ПОЛЛУКС. Юноша: уносимый орлом в небо, — ГАНИМЕД; поднимаемый в воздух от пиршественного стола — НИКОЛАЙ МИРЛИКИЙСКИЙ (5). Воин: спящий, украшенный гирляндой цветов, укладываемый в карету женщинами, — РИНАЛЬДО И АРМИДА (2).

**Похищение Гипподамии,** см. КЕНТАВР.

**Похищение дочерей Левкиппа,** см. КАСТОР И ПОЛЛУКС.

**Похищение Европы** («Мет.», 2:836—875). В греческой мифологии Европа была дочерью Агенора, царя Тира. Юпитер влюбился в нее и, превратив себя в белого быка, явился туда, где она на берегу моря играла со своими подругами. Обманутая добрым

нравом быка, она увила гирляндами цветов его рога и сама взобралась на его спину. Юпитер устремился прочь, унося ее в море; он переправил ее на остров Крит, где, вернув себе обычный облик, овладел ею. Европа может изображаться взбирающейся на быка, ей помогают подруги; или животное с девушкой на спине устремляется к воде. Но самая распространенная сцена изображает его погружающимся в волны, испуганная Европа хватается за рог, ее подруги стоят покинутые на далеком уже берегу. Около нее летают маленькие амуры; один может ехать на дельфине — атрибуте Венеры. Средневековый «Морализованный Овидий», истолковывавший классические мифы в категориях христианской аллегории, представлял Юпитера как прообраз Христа, воплотившегося в быка, несущего человеческую душу на небо.

**Похищение Елены,** см. ЕЛЕНА ТРОЯНСКАЯ.

**Похищение Лукреции** («Фасты», 2:725—852; Ливий, 1:57—59). В легендарной истории Древнего Рима Лукреция — добродетельная женщина, жена одного патриция. Она была обесчещена Секстом, сыном тирана (Тарквиния Гордого). Он явился к ней, когда она была одна у себя в комнате, и потребовал, чтобы она отдалась ему, угрожая в противном случае убить ее и перерезать горло слуге и положить его тело рядом с нею, чтобы все думали, что она убита в грязном прелюбодеянии со слугой. Перед лицом этой опасности она уступила, но затем, призвав письмом своих отца и мужа, покончила с собой. Этот эпизод явился поводом для восстания под предводительством БРУТА, племянника Тарквиния, в результате чего последний вместе со всей своей семьей вынужден был бежать. Сцена являет собой комнату Лукреции, возможно, в состоянии бедлама, как после насилия. Она лежит обнаженная на своей кровати, пытаясь защититься от Секста, угрожающего ей мечом или кинжалом. Может присутствовать слуга, держащий светильник.

*Смерть Лукреции.* Редко встречающийся сюжет, показывающий ее падающей на меч или с кинжалом в руке, готовой нанести себе удар. О стыде, который она испытывает, указывает покрывало на ее лице. Брут, возможно, с Коллатином, своим товарищем по оружию, может изображаться рядом с умирающей Лукрецией; он клянется отомстить.

**Похищение Прозерпины** (греч. — Персефона) («Мет.», 5:385—424; «Фасты», 4:417—450). Прозерпина, дочь богини зерна Цереры, собирала цветы на лугу со своими подругами, когда ее заметил

Плутон, царь подземного мира. Воспылав неожиданно любовью — согласно Овидию, он был поражен одной из стрел Купидона, — он умчал ее на своей колеснице. Он заставил бездну разверзнуться перед ними, и Прозерпина была унесена в подземное царство. Плутон стоит на своей колеснице, одной рукой он держит за талию Прозерпину, другой сжимает вожжи лошадей. Он черноволосый и бородатый, на нем может быть корона. Она в отчаянии заламывает руки, разодранное платье обнажает ее грудь. Маленькие амуры, символы любви, витают вверху, указывая путь. Подруги Прозерпины в панике разбегаются или стоят в отдалении, наблюдая, как она исчезает. Языки пламени Ада отражаются на стенах пещеры, в которую погружается карета (хотя, по представлениям греков, в Гадесе не было огня). Минерва, стоящая вместе с Афродитой и Дианой, скрытыми за нею, кладет усмиряющую руку на плечо Плутона, когда он собирается отправиться. (Эта последняя особенность не упомянута Овидием, но произошла из искусства античного погребального обряда.) Лошади по традиции черные, но не всегда изображаются именно такими.

Миф также рассказывает о последующем путешествии Цереры в поисках дочери, о горящем факеле в ее руках и о возвращении Прозерпины на землю каждую весну на одну треть года. (Ее провожает МЕРКУРИЙ.) В Элевсине, самом знаменитом греческом религиозном святилище, этот миф воспроизводился как часть обрядов, первоначально имевших целью способствовать преумножению урожая хлеба. (См. также СОШЕСТВИЕ ВО АД.)

**Похищение сабинянок,** см. САБИНЯНКИ.

**Похоронный танец,** см. СМЕРТЬ.

**Поцелуй Иуды,** см. ПРЕДАТЕЛЬСТВО.

**Пояс.** У пояса францисканского монаха три узла, символизирующих обеты бедности, целомудрия и послушания. Его может носить Дева Мария Непорочное Зачатие (ДЕВА МАРИЯ, 4). Он был принят в качестве эмблемы (*impresa*) Клавдией, женой Франциска I, короля Франции, иногда образуя кайму эмблемы, состоящей из лебедя со стрелой. Пояс является атрибутом ФОМЫ (апостола), который может получать его, коленопреклоненный, из рук Девы Марии сверху с небес. Пояс Венеры обладал силой наделять сексуальной привлекательностью того, кто его надевает. Она послала его Юноне, чтобы та смогла обольстить своего мужа Юпитера («Илиада», 14:214 и далее). В античную эпоху пояс был символом супружеской верности и

преподносился мужчиной в качестве подарка невесте на их свадьбе.

**Правление, хорошее и плохое.** Хорошее правление персонифицировано в виде судьи, восседающего на троне, возможно, увенчанного короной и держащего державу и скипетр — символы власти. Позади него могут быть аллегорические сцены мира. Эта тема встречается в итальянском искусстве, особенно сиенской школы, конца XV века и является выражением гражданской гордости итальянских городов-государств. Контрастная этому фигура Плохого Правления являет собой демона, окруженного пороками, на заднем плане сцены военных действий.

**Празднество богов,** см. ПИР БОГОВ.

**Празднество Венеры,** см. ПУТТО.

**Предательство** («Взятие Христа под стражу»; «Поцелуй Иуды») (Мф., 26:47—56; Мк., 14:43—52; Лк., 22:47—53; Ин., 18:1—12). Взятие Христа под стражу в Гефсиманском саду хронологически следует за БОРЕНИЕМ В САДУ. Оно описано во всех четырех Евангелиях. В одном отношении синоптические повествования отличаются от Иоанна, и это порой приводит к известному непостоянству в изображении данного сюжета: три первых Евангелия рассказывают о том, как Иуда пришел к Христу и поцеловал его — знак следовавшим за ним воинам, что это именно тот, которого им надлежит взять под стражу, и как они затем это сделали. Иоанн о поцелуе ничего не говорит, но, напротив, описывает, как Христос сам указал на себя воинам, сказав: «Это Я»; тогда «они отступили назад и пали на землю». Художники раннего Возрождения могут изображать как поцелуй, так и то, как воины падают перед Христом, — и все это в одной и той же композиции. Более обычная и постоянная формула демонстрирует Иуду в момент предательского поцелуя — он окружен толпой солдат и, возможно, иудейских старейшин. Солдаты вооружены копьями и алебардами, они держат поднятыми факелы и фонари. Их командир обматывает Христа веревкой. Иуда изображается несколько ниже ростом Спасителя — правило, идущее от рассказа провидицы Бригитты Шведской, содержащегося в ее «Откровении» (XIV в.). Редкий случай, чтобы художники упустили возможность изобразить инцидент с отрубанием уха у слуги. Он упоминается во всех четырех Евангелиях, хотя только Иоанн поименно называет его участников: «Симон же Петр, имея меч, извлек его, и ударил первосвященнического

раба и отсек ему правое ухо; имя рабу было Малх». Этот спонтанный порыв по-разному изображается. В картинах раннего Возрождения оба действующих лица стоят друг против друга, и Петр довольно формально и бесстрастно отсекает ухо своему врагу. В позднейших образцах они изображаются в более реалистической борьбе, происходящей на земле. Иногда художниками изображается также последовавшее затем излечение уха Христом. Ухо и нож в отдельности присутствуют среди ИНСТРУМЕНТОВ СТРАСТЕЙ. В этой же сцене порой показывается бегство учеников: «Тогда, оставивши Его, все бежали. Один юноша, завернувшись по нагому телу в покрывало, следовал за Ним; и воины схватили его. Но он, оставив покрывало, нагой убежал от них». (Мк., 14:50—52). Этот юноша обычно идентифицируется как Марк Евангелист. Художники, как правило, изображают его облаченным в нижнее белье.

**Представление Господа в храме** [в православии — Сретение] (Лк., 2:22—39). Принесение Младенца Иисуса Марией и Иосифом в храм в Иерусалиме, чтобы он «был посвящен Господу». (Не путать с ОБРЕЗАНИЕМ ХРИСТА.) Моисеев закон требовал, чтобы первенец всего живого был посвящен Богу; за ребенка приносился выкуп в 5 сиклей (Чис., 18:15—17). Этот обряд отмечался в воспоминание об убийстве первенцев в Египте, когда иудеи были избавлены от египетского плена (Исх., 13:11—15). (См. МОИСЕЙ, 6.) Он был принят древней Церковью в качестве христианского праздника. Согласно Луке, иудейский обряд «очищения» матери, требовавший жертвоприношения из «двух горлиц или двух молодых голубей» (Лев., 12), отправлялся одновременно с предыдущим, и впоследствии он также стал христианским праздником. С древних времен праздник Очищения включал в себя процессию со свечами и потому получил название Мессы со свечами.

В храм пришел Симеон, праведник, которому было предсказано, «что он не увидит смерти, доколе не увидит Христа Господня». Он взял Младенца Христа на руки, сказав: «Ныне отпускаешь раба твоего, Владыко, по слову твоему, с миром...» (лат. — «Nunc dimittis, Domine...»). В то же самое время он предсказал, что через своего Младенца Мария будет пронзена в сердце. В искусстве XIV века и позднее Св. Симеон обычно отождествляется с первосвященником иерусалимского храма и носит священнические одежды, иногда у него нимб. (Согласно апокрифической книге Иакова, или Протоевангелию, Симеон

унаследовал эту должность по смерти Захарии, предыдущего первосвященника, отца Иоанна Крестителя). Центральными фигурами являются Мария и первосвященник. Она протягивает ему Младенца, или он изображается в тот момент, когда возвращает Младенца Марии. На картинах раннего Ренессанса Иосиф или служанка или сама Дева Мария держат пару голубей в качестве указания на тему очищения. Иосиф может изображаться достающим и отсчитывающим пять сиклей. Согласно Луке, присутствовала также Анна, старая пророчица, которую можно видеть — чаще в итальянской, чем в северной живописи, — с поднятой вверх правой рукой и указательным пальцем — жестом пророчества. Главные фигуры или прислужники держат свечи в качестве указания на мессу со свечами. Этот сюжет, в силу пророчества Симеона, может быть одним из сюжетов цикла Семь скорбей Девы Марии (ДЕВА МАРИЯ, 2).

**Преображение** (Мф., 17:1—13; Мк., 9:2—23; Лк., 9:28—36). Событие, при котором Христос явил свою божественную природу своим ученикам ПЕТРУ, ИАКОВУ и ИОАННУ. Он «возвел их на гору высокую» (традиционно считается, что это гора Фавор в Галилее) и в их присутствии преобразился: «и просияло лице Его как солнце, одежды же Его сделались белыми как свет». По обе стороны от него явились МОИСЕЙ и ИЛИЯ и беседовали с ним. «Облако светлое осенило их; и се, глас из облака глаголющий: сей есть Сын Мой Возлюбленный». Апостолы пали ниц перед этим видением. Моисей и Илия — символы Закона Ветхого Завета и пророков — изображаются на манер патриархов: преклонного возраста и седобородые. Моисей может держать скрижаль Закона или — в раннеренессансных образцах — у него лучи света, они исходят от его головы и похожи на два рога. Из апостолов Петр в центре; у него короткая курчавая борода. Иоанн самый молодой из троих. Этот сюжет изображается двумя разными способами. Наиболее ранний тип, редко встречающийся после XVI века, дает изображение Христа, стоящего на «горе» (обычно просто небольшое возвышение или холм) между Моисеем и Илией, в то время как апостолы полулежат у его ног, возможно, прикрывая глаза от яркого свечения. Другой тип, более драматический или «религиозный» по трактовке, среди образцов которого картина Рафаэля в Ватикане самая знаменитая, показывает Спасителя, парящего в воздухе, как при вознесении. Сияющее излучение — «облако светлое», — которое

окутывает его, отражается на остальных пяти фигурах. Нижняя половина картины может отдельно изображать — по контрасту с верхней — эпизод, который непосредственно следовал за сошествием Христа с горы: ученики спорят с иудейскими книжниками, а отец приводит больного эпилепсией сына к Христу, чтобы исцелить его. Эта тема встречается уже в VI веке в искусстве восточной Церкви, где, начиная с этого времени, Преображение отмечалось как праздник. На Западе этот праздник был официально установлен в XV веке и особенно почитался кармелитами, которые традиционно считали Илию основателем своего ордена.

**Приам,** см. ТРОЯНСКАЯ ВОЙНА (5).

**Приап.** Античный бог плодородия, защитник садов, виноградников, пчел и овец, которому поклонялись в Греции и Италии. Его наиболее характерной чертой были огромных размеров гениталии. Согласно одному из рассказов, он был потомком Венеры и Бахуса; Юнона, дабы выразить свое неодобрение неразборчивостью его матери, наделила его этим гротескным уродством. В античности его образ принимал форму ГЕРМЫ, то есть головы и торса бога с фаллосом, установленных на верхушке прямоугольной колонны. В живописи пост-Ренессанса он изображается подобным же образом, но обычно без полового органа. Герму, увенчанную гирляндой из цветов, можно видеть доминирующей в сценах бурного веселья сатиров и менад — членов свиты Бахуса. В «Фастах» Овидий рассказывает о том, как Приап, надеясь похитить нимфу Лотиду (1:415—440) или, по другой версии, богиню Весту (6:319—348), подкрался к ней, когда она отдыхала на траве во время пира богов. Его попытка провалилась, когда неожиданно осел Силена «вовсе некстати своим голосом грубым взревел» и нимфа вскочила. В ренессансной живописи Приап фигурирует в облике человека либо обнаженного, либо одетого (чаще последнее). Складки его одежд ниспадают таким образом, что указывают на возбужденный половой орган под ними (Дж. Беллини, «Пир богов», Национальная галерея, Вашингтон). Рядом кричащий осел.

**Пригвождение к кресту,** см. ПОДНЯТИЕ КРЕСТА.

**Присциан,** грамматик, персонификация Грамматики (одного из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ).

**Приумножение хлебов и рыб,** см. НАСЫЩЕНИЕ ПЯТИ ТЫСЯЧ.

**Причащение.** В религиозном искусстве одно из СЕМИ ТАИНСТВ, то, которое знаменует ТАЙНУЮ ВЕЧЕРЮ. Среди

персонажей, которые изображаются причащающимися, — умирающий ФРАНЦИСК АССИЗСКИЙ, ИЕРОНИМ, МАРИЯ МАГДАЛИНА и Дева Мария (СМЕРТЬ ДЕВЫ МАРИИ). Отшельник ОНУФРИЙ получает причастие от ангела; МАРИЯ ЕГИПЕТСКАЯ — от отшельника Зосимы в пустыне.

**Причащение апостолов,** см. ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ; СЕМЬ ТАИНСТВ.

**Прозерпина,** см. ПОХИЩЕНИЕ ПРОЗЕРПИНЫ.

**Происхождение Млечного Пути** (Нрав Геркулеса) (Диодор Сицилийский, 4:9). Геркулес был сыном смертной женщины — Алкмены из Фив, которой овладел Юпитер. Когда он родился, она унесла его за пределы города и оставила умирать, потому что боялась гнева жены Юпитера Юноны. Но Минерва, богиня мудрости и покровительница Геркулеса, придумала способ, который не только спас ему жизнь, но и обеспечил ему бессмертие. Как бы случайно она привела Юнону туда, где лежал младенец, и уговорила ее, пробудив ее сострадание, прижать младенца к своей груди. Геркулес так сильно укусил грудь, что бессмертное молоко Юноны брызнуло в небо, где превратилось в Млечный Путь. В тех местах, где несколько капель его упало на землю, выросли лилии. Юнона изображается возлежащей на небе, и в этот момент там стремительно появляется струя мерцающего молока. Может присутствовать орел Юпитера с ПУЧКОМ МОЛНИЙ в когтях, или сам Юпитер может быть смутно виден на заднем плане — он взирает на происходящее. Может изображаться колесница Юноны, запряженная ее ПАВЛИНАМИ (Тинторетто, Национальная галерея, Лондон.)

**Прокаженный, Исцеление П.** (Мф., 8:1—4; Мк., 1:40—45; Лк., 5:12—14). Прокаженный пришел к Христу, преклонил перед ним колени и сказал: «Если хочешь, можешь меня очистить». Иисус, видя его веру, излечил его, наставив в свою очередь сделать дар священнику, «какой повелел Моисей» (см. Лев., 14). Мы видим человека, покрытого язвами, коленопреклоненного перед Христом, который окружен учениками и другими смотрящими на происходящее. Обряд благодарственного приношения изображен Боттичелли на фреске в Сикстинской капелле.

**Прокрида,** см. КЕФАЛ И ПРОКРИДА.

**Прометей.** В греческой мифологии сын Иапета, титан. Он сотворил первого человека из глины, похитил огонь у богов и передал его людям. За это был наказан Юпитером, отцом богов, — прикован к скале, и ежедневно к нему прилетал

орел, чтобы клевать его печень. Он был освобожден Геркулесом. Каждая эпоха вносила свое символическое толкование фигуры Прометея, приспосабливая миф к собственным целям. Со времен Эсхила огонь понимали не просто как природный элемент, но как искру божественной мудрости, которая отличала человека от низших существ, как источник его знания искусств и наук; отсюда назначением Прометея было избавить человека от его изначального невежества. Христианские писатели воспринимали этого языческого творца и его акт вмешательства как прообраз христианской истории; его наказание — прикование его к скале — как предзнаменование Распятия. Романтический порыв XIX века сделал Прометея символом свободы, победителем тирании. Для многих в разные века он был олицетворением художника, получающего у неба огонь творческого вдохновения.

1. *Прометей лепит из глины человека* («Мет.», 1:76—88). Согласно Овидию, Прометей вылепил фигуру человека из глины по образу богов. Он изображается перед статуей в натуральную величину, которая, возможно, стоит на пьедестале. Минерва, с помощью которой он похитил огонь с солнечной колесницы, может стоять рядом с ним, указывая вверх. Или он изображается вручающим факел статуе, чтобы оживить ее. Это смешение двух несвязанных друг с другом мифов — сотворения человека и похищения огня — было подходящим для того, чтобы интерпретировать человека, сподобившегося духовной благодати, в качестве христианской аллегории.

2. *Прикованный Прометей; страдание Прометея.* В наказание за свое бунтарское поведение Прометей по приказу Юпитера был прикован Вулканом, богом-кузнецом, или, согласно некоторым авторам, Меркурием, к скале на Кавказе. Здесь в течение многих веков он подвергался мучению: к нему ежедневно прилетал орел, который клевал его печень. В этой ужасающей сцене, популярной у художников со времен античности, Прометей изображается распростертым, обнаженным, прикованным за кисти рук и голени к скале, корчащимся от мук, когда огромный орел клюет его печень. Факел — напоминание о причине его наказания — лежит на земле. Могут присутствовать Вулкан или Меркурий, прикрепляющие цепи. Эта тема напоминает наказание ТИТИЯ — его печень клевал, вместо орла, коршун. В конце концов Прометей был освобожден Геркулесом, который изображается развязывающим его

цепи. В руке он держит лук. Орел, пронзенный стрелой, мертвый лежит на земле.

**Проповедник,** перед собравшимися слушателелями. Христос, проповедующий (множеству народа), — НАГОРНАЯ ПРОПОВЕДЬ; ИОАНН КРЕСТИТЕЛЬ подобным же образом — в пустыне. СТЕФАН (2) — перед Синедрионом. Апостол Петр, его слова записывает МАРК. Апостол ПАВЕЛ (8) — перед Ареопагом в Афинах. БЕРНАРДИН СИЕНСКИЙ, держащий эмблему «IHS». Епископ в церкви, среди внимающих ему слушателей бюргер с презрительной гримасой на лице — НОРБЕРТ. Проповедники-иезуиты — ИГНАТИЙ ЛОЙОЛА и ФРАНЦИСК КСАВЕРИЙ. ФРАНЦИСК АССИЗСКИЙ проповедовал птицам, а АНТОНИЙ ПАДУАНСКИЙ — рыбам.

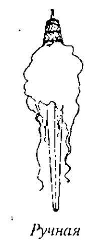
**Просдоким,** епископ Падуанский, см. ИУСТИНА ПАДУАНСКАЯ.

**Протасий,** см. ГЕРВАСИЙ И ПРОТАСИЙ.

**Процесс и Мартиниан, Крещение Свв. П. и М.,** см. ПЕТР, апостол (14).

**Прут** (жезл). Расцветший жезл — атрибут ААРОНА; прут — ИОСИФА, мужа Девы Марии. В ОБРУЧЕНИИ ДЕВЫ МАРИИ неудачливые поклонники держат прутики, один из них может быть изображен ломающим свой прут о колено. МОИСЕЙ (9) ударом своего жезла высекает из скалы воду. Прут — атрибут персонифицированной Грамматики (одного из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ), которая использует его для наказания своих учеников. Магический жезл имеется у волшебницы ЦИРЦЕИ. См. СКИПЕТР; КАДУЦЕЙ; ТИРС; НАСЫЩЕНИЕ ПЯТИ ТЫСЯЧ.

**Прялка** ручная. Палка, на которой держится пучок шерсти или льна, из которого плетется нить; является символом домашней роли женщины. Ее держат Ева (АДАМ И ЕВА, 3); пастушка ЖЕНЕВЬЕВА; сменивший свой облик ГЕРКУЛЕС (17); КЛОТО (одна из ТРЕХ ГРАЦИЙ). Она была атрибутом ДЕВЫ МАРИИ в средневековых изображениях БЛАГОВЕЩЕНИЯ.


*Ручная прялка*

**Псалтериум** [в синодальном переводе Библии этот инструмент назван «гусли». — *А.М.*]. Струнный щипковый музыкальный инструмент с плоским трапециевидным корпусом, вдоль длинной стороны которого натянуты струны. На нем играют посредством щипка пальцем, подобно дульчимеру, где по струнам ударяют молоточками, которые держат по одному в

каждой руке. Инструмент этот был известен в древности на Ближнем Востоке и в Египте. Псалтериум был широко распространен в Европе в XIV—XV веках и обычно изображается в ангельских концертах. Вслед за арфой это обычный инструмент ДАВИДА в его изображениях этого периода. Иногда он встречается среди инструментов, на которых играют МУЗЫ. См. рис. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ.

**Псалтирь.** Книга псалмов в течение многих столетий была основным собранием священных текстов, использовавшихся как для литургии, так и в личной домашней молитве. В своей наиболее пространной форме в эпоху высокого и позднего средневековья Псалтирь содержала календарь, который предшествовал псалмам, и большое число других молитв. Иллюстрации, часто очень многочисленные, были характерной особенностью как византийских, так и западных псалтирей. Календарь часто иллюстрировался традиционными сценами сезонных работ и месяцев (см. ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ). Основной корпус книги содержал миниатюры, изображавшие Давида и эпизоды из Ветхого и Нового Заветов, которые давали метафорическую интерпретацию текста. Псалтирь как основная книга молитв мирян была постепенно к концу средневековья заменена ЧАСОСЛОВАМИ, основывавшимися на ней.

**Психея,** см. КУПИДОН (6).

**Птица.** В Древнем Египте символ души. В этом значении она фигурирует в НАТЮРМОРТЕ. Она бывает в руках Младенца Христа или привязана на веревке (ДЕВА МАРИЯ, 13). Символ Воздуха (одного из ЧЕТЫРЕХ ЭЛЕМЕНТОВ); атрибут ЮНОНЫ, когда она олицетворяет Воздух; атрибут Осязания (одного из ПЯТИ ЧУВСТВ). В аллегорических изображениях ВЕСНЫ (одного из ЧЕТЫРЕХ ВРЕМЕН ГОДА) птицы сидят в клетке, пойманы в западню, приручены. Птицы и рыбы созданы на пятый день СОТВОРЕНИЯ МИРА; они гнездятся в дереве в момент благовествования ангела Анне (ИОАКИМ И АННА). ФРАНЦИСК АССИЗСКИЙ (6) проповедует им. ГЕРКУЛЕС (6) перестрелял птиц-монстров — стимфалийских птиц. См. также отдельные виды птиц.

**Птолемей.** Астроном, персонификация Астрономии (одного из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ).

**Пузыри.** Малыши (или путти), пускающие мыльные пузыри, символизируют краткость жизни в сюжетах «Vanitas» и аллегориях смерти. Может изображаться надпись «Homo bulla est» [лат. — «Человек есть мыльный пузырь»] (Варрон).

**Путешествие в Еммаус** («Дорога в Е.») (Мк., 16:12; Лк., 24:13—27). Один из случаев, когда Иисус предстал ученикам после своего воскресения. Эпизод этот является в сущности прологом к гораздо более часто встречающемуся сюжету УЖИН В ЕММАУСЕ. Лука — и только он — описывает, как двое учеников на своем пути из Иерусалима в ближайшую деревню Еммаус повстречались с Христом, который пошел с ними. Одного из них звали Клеопа, другой не поименован (однако по традиции считается, что это апостол Петр; так он иногда и изображается). Они разговаривали со Спасителем (которого не узнали) о недавней смерти и предполагаемом воскресении Иисуса из Назарета и были пристыжены им за медлительность сердцем, «чтобы веровать всему, что предсказывали пророки!». Христос одет в одежды странника, с СУМОЙ и посохом, за спиной у него висит шапка, иногда фляга с водой, порой на нем накидка из козлиной кожи. Эта маскировка объясняется словами Клеопы: «Ты один из пришедших в Иерусалим?», которые в Вульгате звучат так: «Tu solus peregrinus es?..» *Peregrinus* в средневековом словоупотреблении означало не только «чужестранец», но и «пилигрим». Общепринятая норма предоставлять средневековым странникам ночлег и приют привела к тому, что этот сюжет был распространен в монастырях, где пилигримы как раз и могли получить приют. Деревня Еммаус по-латыни называется *castellum*, то есть замок, и потому иногда изображается в виде укрепленного города.

**Путто** (лат. — *putus* [маленький мальчик]) или «аморетто» (лат. — *amoretto* — уменьшительное от *amor* — любовь или Купидон). Крылатый малыш, обычно встречающийся в искусстве Ренессанса и барокко, исполняющий роль либо ангельского духа, либо предвестника земной любви, происходит из греческой и римской мифологии. Греческие *erotes* (эроты) — крылатые духи, посланцы богов, сопровождающие человека на протяжении всей его жизни, — произошли от Эрота, бога любви (см. КУПИДОН). Поначалу Эрот представал юношей (или *ephebe* [греч. — эфеб; в Афинах и других греческих городах так именовались юноши старше восемнадцати лет]), но в эллинистические времена он стал моложе и по внешнему виду более походил на младенца. В таком своем виде путти в конце концов слились с *genii* [лат. — гении] римской религии — схожим с ними воинством духов, защищающим душу человека на протяжении его жизни и в конце сопровождающим ее на небо. Ранние христиане воспользовались этим языческим об-

разом для изображения ангелов в живописи катакомб и на саркофагах. Средневековье, однако, для своего образа ангелов заимствовало зрелую римскую богиню ПОБЕДУ — ее крылатую статую, а младенцы античности исчезли вплоть до эпохи Ренессанса. Однако с этого времени путти фигурируют равно как ангелы в религиозных картинах (роль, которая достигла своего зенита в искусстве Контрреформации) и как свита Купидона — вездесущие посланцы земной любви — в светских сюжетах. Они постоянно сопровождают ВЕНЕРУ, а иногда ДОБРОДЕТЕЛЕЙ И ПОРОКОВ. Они являются атрибутом Эрато (МУЗЫ лирической и любовной поэзии). (См. также АНГЕЛЫ.)

*Празднество Венеры.* Сцена, представляющая собою множество путти, играющих перед статуей Венеры, имеет элементы, заимствованные у Филострата Старшего и Овидия. Первый («Картины», 1:6) описывает фруктовый сад, в котором воздвигнут алтарь Венеры, где путти летают среди ветвей, срывая яблоки, священные для этой богини, и собирая их в корзины. Другие на земле играючи стреляют своими стрелами, бросаются плодами как мячом, танцуют и возятся друг с другом. Все они по-ребячески участвуют в любовных обрядах. Овидий («Фасты», 4:133—164) описывает ритуалы, исполняемые на празднике Венеры *Verticordia* («Венера, обращающая сердца»), отмечавшемся в первый день апреля, месяца, священного для нее. Замужние женщины и невесты омывают мраморную статую богини и украшают ее гирляндами из цветов. Другие курят ей фимиам (Рубенс, Художественно-исторический музей, Вена). Этот сюжет называется также «Жертвоприношение Венере».

**Путь креста**, см. ОСТАНОВКИ КРЕСТА.

**Путь на Голгофу** («Восхождение (или шествие) на Голгофу»; «Иисус, несущий крест») (Мф., 27:32; Мк., 15:21; Лк., 23:26—32; Ин., 19:17). Последнее путешествие Христа из дома Пилата, где он был подвергнут бичеванию и затем поруганию воинов, увенчавших его голову терновым венком, на гору Голгофу, где он был распят. Рассказ в кратких Евангелиях в одном важном моменте отличается от версии Иоанна, хотя комментаторы не считают два этих варианта несогласуемыми. Иоанн говорит просто: «*И, неся крест Свой*, Он вышел на место, называемое Лобное, по-еврейски Голгофа». Краткие Евангелия, с другой стороны, описывают то, как Симона, мужчину из города Киринея в Африке, заставили нести крест,

а Лука добавляет, что за Христом следовало «великое множество народа», среди них было много женщин, плакавших о нем, а также двое злодеев. Художники изображают обе версии. Восточная Церковь традиционно изображала Симона; византийское руководство для живописцев утверждало: «Христос, обессиленный падает на землю... Симона Киринеянина можно изображать седовласым, с округлой головой, одетым в короткое платье: На плечах он несет крест». Эта версия иногда принималась художниками итальянского раннего Возрождения, но со временем отмерла на Западе — в последующие времена Симон изображался только лишь как помощник Спасителя. Западная традиция, безусловно, предпочитала другой образ Христа — самостоятельно несущего свой собственный крест, как символ того бремени, которое христианин несет всю свою жизнь. В XIV—XV веках Христос держится прямо и шествует без видимого напряжения, но в более позднем искусстве крест становится массивнее и тяжелее, и характер темы меняется: на смену триумфу приходит пафос с подчеркиванием страдания, легшего на Христа. Он падает под тяжестью креста, римские воины гонят его вперед. Этот распространенный образ упавщего Христа, хотя он и не основан на Священном Писании, естественно выводится из той роли, которую играл Симон. Хотя это исторический факт, что при римском владычестве осужденный сам нес свой крест, он нес лишь поперечину креста к месту казни, где вертикальный столб был уже врыт в землю, — об этом обстоятельстве художники не подозревали. (См. РАСПЯТИЕ ХРИСТА).

Для шествия на Голгофу Христос уже больше не одет в те одежды, которые были надеты на него в сцене его поругания; теперь ему возвращена его собственная одежда — обычно голубой плащ и красного цвета то, что под ним. На его голове по-прежнему терновый венец. Спасителя может на веревке тащить воин. Изображения процессии включают и других воинов, которые могут нести штандарты с римским девизом «S.P.Q.R.» — «Senatus Populusque Romanus» [лат. — «Сенат и народ Рима»], иногда главных учеников — Петра, Иакова Старшего и Иоанна Евангелиста, двух разбойников (не несущих крестов) и женщин, упомянутых Лукой, которых по традиции отождествляют с Девой Марией и тремя Мариями. Согласно апокрифическому Евангелию от Никодима (в значительно расширенном изложении сюжета, датированном XV

веком), Иоанн принес новость Деве Марии, которая затем пришла с Марией Магдалиной, Марфой и Саломией (матерью Иакова и Иоанна) к месту казни, где при виде происходящего Дева Мария упала в обморок. Этот эпизод часто трансформируется в сцену, произошедшую по дороге на Голгофу, и обычно обморок случается в тот момент, когда Христос падает под тяжестью креста. Мы видим Деву Марию, без сил опускающуюся на руки других женщин или Иоанна. Итальянское название этого сюжета — «*Lo Spasimo*» [«Обморок»].

Другая фигура, появившаяся в начале XV века, вероятно, благодаря влиянию современной религиозной драмы, — ВЕРОНИКА. Легенда повествует о том, что она вышла из своего дома, когда Спаситель проходил мимо, и подала ему полотенце, чтобы вытереть пот с его лица. Лик Спасителя чудесным образом запечатлелся на нем. Она изображается коленопреклоненной у обочины дороги, держащей *sudarium*, или плат, на котором запечатлен образ Христа. Она может изображаться вытирающей его лицо.

По поводу эпизодов из Ветхого Завета, которые, по мнению средневековых теологов, являются прообразами несения креста, см. следующие статьи: АВРААМ (4): *Жертвоприношение Авраама;* ИЛИЯ (2): *И. и вдова из Сарепты;* ИОСИФ, сын Иакова (5): *Иаков, благословляющий Ефрема и Манассию;* МОИСЕЙ (6): *Иудейская Пасха и смерть первенцев.* См. также ОСТАНОВКИ КРЕСТА. Образ Христа с крестом, являющийся в видении святому, стоящему коленопреклоненным у алтаря, — популярная тема живописи Контрреформации: см. ГРИГОРИЙ ВЕЛИКИЙ (5): *Месса Св. Г.*

**Пучок молний.** Оружием Юпитера была молния, которая некогда представлялась в виде своего рода метательного снаряда. Она изображалась либо в виде многозубчатой вилки — обоюдоострой и с зазубринами, либо огненного пучка, возможно, зигзагообразной формы. Гомер («Одиссея», 24: 633) ссылается на бога, мечущего огненные стрелы. Подобным образом Юпитер изображается в сцене битвы богов с гигантами (БИТВА БОГОВ И ГИГАНТОВ). В качестве атрибута пучок молний часто держит в своих когтях орел Юпитера. Он является также атрибутом Огня (одного из ЧЕТЫРЕХ ЭЛЕМЕНТОВ).

*Пучок молний*

**Пушка,** у ног женской фигуры святой — атрибут ВАРВАРЫ, святой покровительницы оружейных мастеров. Сцена обстрела

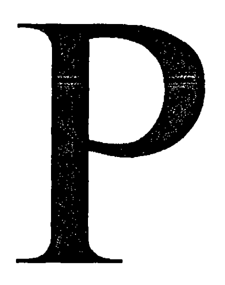
города из пушек является эмблемой (*impresa*) герцога Алессандро Фарнезе (1545—1592). Девиз «Invitus invitos» [«Я, нежелавши (завоевал) их — нежелавших (быть завоеванными)»] намекает на завоевание его войсками Маастрихта в 1579 году после того, как он призвал (безрезультатно) город сдаться (Палаццо Фарнезе, Рим).

**Пшеница и плевелы** (Мф., 13:24—30 и 36—43). Притча Христа о работнике, засеявшем поле пшеницей. Но пока он спал, пришел его враг и засеял между пшеницей плевелы — сорную траву. Работник дал зерну созреть и лишь тогда отделил хорошее от плохого, так легче было их различить. Толкование, данное Христом для учеников: враг — это Сатана; хорошее и плохое семя — праведники и грешники; жатва — Страшный Суд — время, когда жнецы (или Божии ангелы) явятся отделить избранных от осужденных. Сцена представляет собой поле, через которое крадется сеятель, тем временем под деревом спят работник и его люди.

**Пятидесятница,** см. СОШЕСТВИЕ СВ. ДУХА.

**Пять чувств.** Чувства обычно предстают в виде пяти женщин, занятых каждая своим каким-то наиболее характерным делом и с атрибутами, соответствующими данному художественному периоду. Так, *Слух* обычно ассоциируется с музыкой и в эпоху Ренессанса имеет ФЛЕЙТУ или ОРГАН-портатив или — в XVII веке — смычковый инструмент. *Зрение* держит ЗЕРКАЛО и с восхищением смотрится в него; реже у нее горящий ФАКЕЛ. У *Вкуса* корзина с ФРУКТАМИ, а у *Обоняния* — букет ЦВЕТОВ и, возможно, ВАЗА с благовониями. В барочной живописи и фрукты и цветы может преподносить путто. Манера изображения *Осязания* менее устоявшаяся. У нее может быть — ЕЖ и горностай (ГОРНОСТАЕВЫЙ МЕХ) (грубая и нежная чувствительность), в особенности на гравюрах XVI века; в более позднюю эпоху ПТИЦА сидит на ее поднятой руке. Другие животные, ассоциирующиеся с чувствами в XVI веке: ОРЕЛ (Зрение), знаменитый остротой своего зрения; ОЛЕНЬ (Слух), по традиции считающийся обладающим острым слухом; ОБЕЗЬЯНА с каким-нибудь фруктом во рту (Вкус); СОБАКА (Обоняние). Серия французских гобеленов XVI века (Музей Клюни, Париж), изображающих девушку с ЕДИНОРОГОМ, интерпретировалась как аллегория чувств. На них девушка предстает по-разному: она держит зеркало, играет на органе, гладит единорога, берет с блюда конфету и

получает от слуги цветочную корону. Иной подход характерен для фламандских *жанристов* XVII века — их сцены в тавернах включали пьяниц (Вкус), курильщиков трубок (Обоняние), певцов, поющих во всю глотку, и деревенских скрипачей (Слух). Осязание изображалось в виде мужчины, держащего за талию женщину, или хирурга, пускающего кровь. Тема Пять чувств особенно широко представлена в нидерландском искусстве, но чаще в гравюре, чем в живописи. Циклы картин, даже когда они сохранились целиком, часто рассеяны по разным галереям.



**Работники в винограднике** (Мф., 20:1—16). Притча, рассказывающая о хозяине дома, нанявшем работников в свой виноградник за оговоренную плату в день. Одних он нанял рано поутру, других позже, а третьих — за час до захода солнца. Но заплатил он им всем жалованье независимо от того, сколько часов они проработали, и сначала заплатил тем, которых нанял последними. Те, кто проработал весь день, стали роптать, но безуспешно. «Так будут последние первыми, а первые последними» в Царстве Небесном. Византийское руководство для художников дает следующее предписание, как изображать работников в этой притче: первые, нанятые на работу, должны изображаться в виде ветхозаветных патриархов, следующие — как пророки, а последние — как апостолы. Западное искусство, начиная с эпохи Возрождения, интерпретировало притчу буквально: владелец виноградника в хороших одеждах изображается сидящим за столом, рядом с ним его служащий, записывающий жалованья в книгу, тем временем работники выражают ему свое недовольство. (Сюжет, аналогичный ЗЛОМУ РАБУ.) Другие могут стоять группой, споря. Иногда владелец виноградника изображается нанимающим своих людей.

**Радуга.** После потопа Бог установил в облаках радугу как знак завета с человеком (НОЙ, 3). Радуга образует трон Христа-Судьи и иногда Девы Марии (в изображениях СТРАШНОГО СУДА, 1). В таких случаях она может, будучи трехцветной, ассоциироваться с ТРОИЦЕЙ. В греческой мифологии радуга персонифицируется богиней ИРИДОЙ.

**Раздача милостыни,** см. ОКАЗАНИЕ ПОМОЩИ.

**Рай,** см. ВЕКА ЧЕЛОВЕЧЕСТВА (Золотой век); АДАМ И ЕВА (1).

**Раймон Диокрес, Смерть Р.Д.**, см. БРУНО (1).

**Рак** (знак Зодиака), см. ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ.

**Раковина**. В античности раковина была атрибутом ВЕНЕРЫ, рожденной из пены морской или, согласно некоторым античным авторам, из самой раковины. Богиня плывет к берегу в раковине или держит ее в руке. Запряженная дельфинами или гиппокампами, раковина образует колесницу морских богов — НЕПТУНА и ГАЛАТЕИ. На раковине может ехать Фортуна, ассоциирующаяся с морем. ТИТОН может использовать раковину в качестве трубы. По не вполне ясным причинам раковина стала отличительным признаком паломников к раке ИАКОВА СТАРШЕГО в Компостелле в Испании; в таком качестве ее изображение известно с начала XII века. Впоследствии она стала атрибутом самого святого и часто использовалась в ренессансном и более позднем искусстве как характерный знак вообще паломников. Так, она может быть атрибутом РОХА, и ее носит Христос в Еммаусе (УЖИН В Е.). Раковины использовались в качестве чашек и тарелок в Золотом веке (ВЕКА ЧЕЛОВЕЧЕСТВА). В лесистой местности коленопреклоненный юноша преподносит раковину в качестве чашки девушке, иногда сидящей на коне, — ГРАНИДА И ДАЙФИЛО. Камни на голове и плечах СТЕФАНА часто принимают вид раковин.

**Раскаленная печь, Евреи в Р. П.**, см. ДАНИИЛ (1).

**Распутство** (или «Вожделение»; лат. — *Luxuria, Libido*). Для средневековой Церкви главными из Семи смертных грехов были Скупость и Распутство, первый относился преимущественно к мужчине, второй — к женщине. Устоявшимся типом в романской и готической скульптуре, изображаемым также в более позднее время в СТРАШНОМ СУДЕ, был довольно отталкивающий образ обнаженной женщины, груди и гениталии которой пожирают жабы и змеи. Церковное объяснение этого состояло в том, что грехи в аду наказывались через телесные органы — те, которые их порождали. В сущности, художники здесь пользовались давно существовавшим образом, известным в античности, Земли-Матери (Tellus Mater), которая изображалась кормящей змей, античных символов земли. (См. также АД.)

**Распятие.** Образ Христа на кресте, обычно резной или лепной, используемый в качестве объекта публичного или приватного поклонения. Распятие, часто вместе с черепом, является атрибутом КАРЛО БОРРОМЕО, ФРАНЦИСКА АССИЗСКОГО, МАРИИ МАГДАЛИНЫ (как кающейся грешницы), ПЕТРА

МУЧЕНИКА (с топором в голове). Оно является также атрибутом иезуита ФРАНЦИСКА КСАВЕРИЯ; оплетенное лилиями — НИКОЛАЯ ТОЛЕНТИЙСКОГО, СХОЛАСТИКИ (с голубем); со склоненной головой Христа — ИОАННА ГУАЛЬБЕРТО. Распятие, помещенное между рогами оленя, явилось ЕВСТАФИЮ (воину) и ГУБЕРТУ. Отшельник в пустыне, молящийся перед распятием, — обычно ИЕРОНИМ. Бонавентура (францисканец) в своей келье показывает распятие ФОМЕ АКВИНСКОМУ (доминиканцу). См. также НАТЮРМОРТ.

**Распятие Христа** (Мф., 27:33—56; Мк., 15:22—41; Лк., 23:33—49; Ин., 19:17—37). (См. АНДРЕЙ, КОСМА И ДАМИАН, ПЕТР, апостол (16) и ФИЛИПП, распятие которых изображается аналогичным образом.) Смерть Христа на кресте — центральный образ христианского искусства и зрительное средоточие всех помыслов христианина. Характер этого образа менялся от века к веку, отражая господствующие настроения в религиозной мысли и чувствах: то выражая доктрину посредством символов и аллегорий, как это имело место в средневековом искусстве, то — как в живописи Контрреформации — служа просто предметом поклонения, демонстрируя одну лишь фигуру на кресте, то вновь подробно пересказывая евангельскую историю в картинах, наполненных персонажами, как это мы видим в творениях художников итальянского Возрождения. Ранняя Церковь избегала этого сюжета. В то время когда христианство было запрещенной религией в Римской империи, распятие Христа изображалось символически посредством агнца, помещенного рядом с крестом. (См. АГНЕЦ.) Даже после эпохи Константина Великого, когда христианам было разрешено беспрепятственно отправлять свои религиозные обряды, сам крест все еще изображался без фигуры Христа. Образ Распятия, насколько нам известно, впервые встречается в VI веке, но остается еще очень редким вплоть до эпохи каролингов, когда его изображений становится множество — в резьбе из слоновой кости, чеканке по металлу, в иллюминированных манускриптах. В этот период в изображение данного сюжета начинают вводить также другие фигуры из евангельского повествования — те, которые станут характерными для «Распятия Христа», — это Дева Мария и Св. Иоанн Евангелист, центурион [сотник] и человек с губкой на иссопе, два разбойника, солдаты, разыгрывающие одежды. Также видны с обеих сторон креста символические солнце и луна и аллегорические фигуры, представляющие собой Церковь и Синагогу;

этим последним суждено было, однако, отмереть в эпоху раннего Возрождения. В течение многих столетий Запад под влиянием Византии изображал самого Христа живым и с открытыми глазами — торжествующий Спаситель, увенчанный царской короной. В XI веке появился новый тип изображения — изнуренная фигура с головой, склоненной на плечо и — позднее — увенчанной терновым венком. С тех пор этот образ стал доминировать в западном искусстве.

Некоторые характерные особенности Распятия тесно соотносятся с христианской доктриной. Своей жертвой на кресте Христос явил возможность человеческого искупления, иными словами, своего избавления от первородного греха Адама, унаследованного всем человечеством. Средневековые авторы делают акцент на установлении «исторической» цепи, связывающей Грехопадение и Распятие Христа, утверждая, например, что крест был сделан из того же Древа познания, росшего в Райском саду (или из того, что выросло из его семени) (см. КРЕСТ ГОСПОДЕНЬ, ИСТОРИЯ К. Г.), и что место погребения Адама было там же, где и место распятия Христа. Череп, который обычно можно видеть у основания креста, указывает, таким образом, не просто на Голгофу — лобное место, а изображает именно череп Адама. Более того, кровь Христа, излившаяся на крест, стала считаться обладающей искупительной силой — концепция, включаемая в таинство Причастия. С тех пор становится обычным изображать поток крови, льющейся из ребра Христа и собираемой в чашу (евхаристический сосуд). Этим и другими способами образ Распятия служил напоминанием о христианском учении. (См. также ТРОИЦА.)

Нижеследующие разделы описывают наиболее важные фигуры, которые мы видим у креста. Этот сюжет невольно побуждает к симметричной композиции, и в искусстве прослеживается отчетливая тенденция располагать фигуры парами по обе стороны креста, например, Деву Марию и Св. Иоанна (см. ниже, 5). Обращаем внимание также на различие в моральном достоинстве правой и левой сторон: добродетель справа, порок — слева от Спасителя; так расположены разбойники — раскаявшийся и нераскаявшийся, а также две аллегорические женские фигуры, символизирующие Церковь и Синагогу.

1. *Крест и фигура Христа. (а) Крест.* В Древнем Риме распятие на кресте было широко применявшейся формой наказания в столице, на которое осуждались самые низменные

преступники и рабы. Само распятие совершалось, по-видимому, несколько иначе, чем то, как нам знакомо по картинам. На месте казни в землю заранее врывался вертикальный столб (*stipes*) — он мог использоваться не раз. Осужденный на казнь мог нести к месту распятия только поперечину будущего креста (*patibulum*), к которой его руки уже были привязаны, чтобы избежать с его стороны сопротивления. По прибытии на место казни его руки (или кисти) прибивались к концам этой горизонтальной перекладины, которая затем поднималась на столб. Она либо клалась на верхушку столба и образовывала конструкцию, напоминающую букву Т, — такой крест получил название *тау*-крест (от греческой буквы «Т») или *crux commissa* (что значит «соединенный»), либо устанавливалась несколько ниже, образуя хорошо знакомый *crux immissa* («пересеченный»). В обоих случаях детали скреплялись особым способом соединения прорезей и шипов. Наконец к вертикальному столбу прибивались ноги распинаемого. Подставка для ног, или *suppedaneum,* — изобретение средневековых художников. Хотя двух разбойников привычно видеть на картинах привязанными к своим крестам, обычным способом было прибивание гвоздями. В искусстве вплоть до XII века гвоздей традиционно было четыре — помимо двух для рук, по гвоздю использовалось для каждой ноги. Впоследствии, за несколькими исключениями, их стало три (обе ноги прибивались одним гвоздем). Единственное упоминание в Евангелии о гвоздях Христа сделал неверующий Фома (Ин., 20:25). Сейчас гвоздей, как святых реликвий, насчитывается более двадцати. В античную эпоху надпись (или *titulus*), указывавшая вину осужденного, вешалась ему на шею и висела так, пока его вели к месту казни, после чего она прикреплялась на вершине креста. Иоанн (19:19—20) рассказывает о том, как Пилат «написал и надпись и поставил на кресте. Написано было Иисус Назорей, Царь Иудейский (...) по-еврейски, по-гречески, по-римски». В искусстве Возрождения она обычно приводилась только по-латыни — «Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum», сокращенно: «INRI». В живописи Контрреформации ее можно видеть в полном виде на трех языках. В искусстве XIII века крест иногда приобретает форму дерева жизни (lingum vitae) — форму, которая изредка встречается и в более поздний период. Это было дерево познания, вновь родившееся, согласно Бонавентуре, из трудов которого происходит этот сюжетный мотив, благодаря силе крови Спасителя — еще один способ выразить

связь между Грехопадением и Распятием. (б) *Фигура Христа.* Как мы уже видели, художники Возрождения и более позднего времени изображали Христа на кресте мертвым. Его голова склонилась на плечо, обычно правое (Ин., 19:30, утверждает, что он «преклонив главу, предал дух»). Терновый венец стали часто изображать с середины XIII века, когда Людовик IX, король Франции, вернулся из крестового похода на Ближний Восток, принеся с собой святые реликвии. Вплоть до эпохи Контрреформации эта деталь редко упускалась художниками. Средневековая Церковь обсуждала вопрос, был ли Христос на кресте обнаженным (кстати, в Древнем Риме было принято казнить именно так). В самых ранних изображениях этого сюжета (на Востоке) на нем длинная, без рукавов туника, в каких-то случаях на поясе у него тонкие одежды. Ни то ни другое не верно с исторической точки зрения. Нет, однако, подтверждения и для набедренной повязки (или *perizonium*) — изобретения художников раннего средневековья. (См. (10) ниже касательно раны на груди у Христа.)

*Персонажи вокруг креста*

2. *Два разбойника.* Все четыре евангелиста рассказывают о том, что два разбойника («бандиты» или «преступники» — в Новой Английской Библии) были распяты вместе с Христом — по одному с каждой стороны. Лука добавляет, что один из них упрекал другого, говоря, что их наказание заслужено, тогда как Христос невиновен, на что Спаситель сказал: «Истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю». (Во исполнение этого обещания разбойник оказался среди тех, кого Христос спас в СОШЕСТВИИ ВО АД.) Искусство, придерживающееся рассказа Луки, делает различие между раскаявшимся грешником и нераскаявшимся. Хороший — справа от Христа (на хорошей стороне). Выражение его лица спокойное и умиротворенное, тогда как второй терзается. Душу хорошего уносит ангел, душу плохого — демон. Руководство для византийских художников утверждает, что преступник справа — седой мужчина с округлой бородой, слева — молодой и безбородый. Этому правилу изображения, однако, отнюдь не всегда следовали на Западе. Ранний итальянский Ренессанс придерживался византийской практики изображать преступников пригвожденными, как и Христос, к своим крестам, хотя в соответствии со средневековой традицией соотно-

сить размер изображаемого персонажа со степенью его святости они писались меньшего размера, чем Спаситель. Но для того, чтобы со всей определенностью отличить их от Христа, на Западе стало обычным изображать их не прибитыми к крестам гвоздями, а привязанными. Более того, их кресты, в отличие от креста Христа, стали Т-образным *crux commissa,* с поперечины [*patibulum*] которого они свисают, привязанные за подмышки. Порой у них завязаны глаза. Иоанн сообщает, что воины перебили у разбойников голени, чтобы приблизить их смертный час. На картинах это тоже можно видеть. Или же разбойники изображаются истекающими кровью — она льется из ран на их ногах. Этот мотив можно отыскать главным образом в немецком искусстве XV века. Имена, под которыми они обычно известны, — Дисмас и Гестас («хороший» и «плохой») — взяты из апокрифического Евангелия от Никодима.

3. *Воины с копьем и губкой.* «Но, пришедши к Иисусу, как увидели Его уже умершим, не перебили у Него голеней. Но один из воинов копьем пронзил Ему ребра, и тотчас истекла кровь и вода» (Ин., 19:33—34). Воина этого окружает множество легенд и домыслов. Он был назван Лонгином (от греческого слова, означающего копье) и стал отождествляться с центурионом из синоптических Евангелий (не упомянутым у Иоанна), который воскликнул: «Воистину Он был Сын Божий». «Золотая легенда» повествует о том, что Лонгин излечился от слепоты кровью из ран Христа, впоследствии крестился и умер как великомученик. Он был канонизирован (см. ЛОНГИН). Художники часто изображают эти персонажи по отдельности, показывая воина, пронзающего пикой Христа, и сотника (центуриона) в воинском облачении, возможно, на коне; у него на лице ужас. На слепоту Лонгина может указывать рядом стоящий воин, направляющий его пику.

Все четыре евангелиста отмечали, что губка была намочена в уксусе и прикреплена на конце трости и это питье было предложено Христу перед самой его смертью. Тому, кто поднес губку к губам Христа, легенда дала имя Стефатон. В средневековом искусстве он постоянно соединялся в пару с Лонгином. Двое они стояли симметрично по обе стороны креста, держа поднятыми свои блестящие орудия, символизируя Церковь и Синагогу — Лонгин по правую руку Христа олицетворял собою Церковь (см. также ниже, 12). Того, кто держал губку, изображали несколько реже, но саму губку часто можно видеть поднятой среди воинского оружия.

4. *Воины, бросающие жребий.* Эта тема довольно часто встречается во все периоды истории христианского искусства. Рассказ Иоанна (19:23—24) является самым полным, и обычно следуют именно ему. Когда Христа распяли, воины разделили его одежды на четыре части — «каждому воину по части». О хитоне, скроенном из единого куска ткани, они сказали: «Не станем раздирать его, а бросим о нем жребий» (Ин., 719:24). Воинов можно видеть расположившимися либо у основания креста, либо в углу картины. Один из них бросает кости, другие наблюдают. Иначе: они в ссоре, у одного из них нож, которым он готов вот-вот разрезать хитон, другой тем временем пытается примирить их. Количество воинов может быть различным, в частности, их может быть трое.

5. *Дева Мария и Св. Иоанн, стоящие у креста.* Эта очень распространенная сцена в сюжете Распятия была поначалу задумана для того, чтобы донести в зрительных образах тот фрагмент из Евангелия от Иоанна (19:26—27), в котором Христос, будучи еще живым, вверил Деву Марию апостолу Иоанну: «Иисус, увидев Матерь и ученика тут стоящего, которого любил, говорит Матери Своей: Жéно! се, сын Твой. Потом говорит ученику: се, Матерь твоя! И с этого времени ученик сей взял Ее к себе». Тип изображения этого мотива установился в IX веке в искусстве каролингского Возрождения. Дева Мария стоит справа от Христа, Св. Иоанн — слева. Они со склоненными головами. Дева Мария может поднять свою руку к щеке, поддерживая локоть другой рукой, — традиционный скорбный жест, известный еще по искусству эллинистической эпохи. Христос изображается живым, что соответствует евангельским рассказам и господствовавшей художественной традиции. Впоследствии фигура Христа живого (торжествующего) уступает место Христу умершему, с раной в ребре, так что две эти фигуры у подножия креста теперь выражают скорбь в более натуралистической манере, и буквальный смысл Евангелия пропадает. В XV веке эта тема оттесняется темой Девы Марии, теряющей сознание и падающей в обморок (см. следующий раздел).

6. *Дева Мария, падающая в обморок; святые жены.* В Библии нет текста, который давал бы основание для этого мотива, ставшего излюбленным у художников Ренессанса. Сюжет этот опирается на творения более поздних средневековых монахов и авторов-мистиков. Подчеркивая скорбь Девы Марии, они, естественно, считали, что она терзалась событиями Страстей.

Они утверждали, что она трижды теряла сознание и падала в обморок: по пути на Голгофу, у распятия Христа и после снятия его с креста. Смена в живописи фигуры прямо стоящей Девы Марии, стоически переносящей горе (изображение в средневековье), новой трактовкой происходила постепенно. В наиболее ранних образцах Дева Мария все еще стоит на ногах, но ее поддерживают св. жены и Св. Иоанн; в XV веке она, обессиленная, опускается на землю. Этот мотив был резко осужден Тридентским собором, указавшим художникам на слова Иоанна (19:25): «При кресте Иисуса стояла Матерь Его (...)». Таким образом, этот мотив редко встречается со второй половины XVI века.

Св. жены, сопровождавшие Деву Марию, упоминаются всеми четырьмя евангелистами, но различия в их рассказах трудно примирить. Мария, которую Иоанн называет женой Клопаса, как считалось, была той же Марией, которую Матфей и Марк называют матерью Иакова и Иосии. Аналогичным образом, Саломия, упоминаемая Марком, считалась той же личностью, что и «мать сыновей Зеведеевых» у Матфея. Эти две Марии вместе с Марией Магдалиной обычно известны как Три Марии. В искусстве их число варьировалось, но обычно их три или четыре. По внешности их не просто идентифицировать, за исключением Марии Магдалины, которая в искусстве раннего Возрождения носит красные одежды. (Но см. ДЕВА МАРИЯ, 17, *Святое Семейство* в связи с иной традицией.)

7. *Мария Магдалина.* До эпохи Возрождения Дева Мария и Мария Магдалина не отличались от других св. жен. Как уже отмечалось выше, в ранних произведениях Марию Магдалину иногда можно опознать по ее красному плащу в группе женщин, поддерживающих Деву Марию, падающую в обморок. Но типичная ее роль на протяжении всей эпохи Возрождения и Контрреформации, как показывает искусство, — стоять несколько обособленно, в богатом облачении, с пышными волосами, коленопреклоненной у основания креста, обнимать его (крест) в порыве отчаяния; она может целовать кровоточащие раны на ногах Христа или вытирать их своими волосами, превращая таким образом ранее происшедший эпизод в доме Симона Фарисея в прообразный акт (см. МАРИЯ МАГДАЛИНА, 1). Ее можно даже видеть собирающей капли крови губами — еще одна аллюзия на Евхаристию.

8. *Святые и донаторы.* Приблизительно с середины XV века

можно найти тип Распятия, в котором святые — не важно, в каком веке они жили, — собраны вместе у креста во многом в такой же манере, как в сцене Святого собеседования (Sacra Conversazione) (см. ДЕВА МАРИЯ, 14), которая стала изображаться примерно с того же времени. Святые, узнаваемые по их традиционным атрибутам, могут быть патронами какого-либо города или церкви или основателями ордена, для которого данное произведение было заказано. Потому часто можно видеть в этом сюжете ФРАНЦИСКА АССИЗСКОГО, ДОМИНИКА, АВГУСТИНА (с МОНИКОЙ). Столь же распространено изображение ИЕРОНИМА и ЕКАТЕРИНЫ АЛЕКСАНДРИЙСКОЙ — возможно, как покровителей учености. Коленопреклоненного донатора часто сопровождают СЕБАСТЬЯН и РОХ — защитники от чумы, указывая тем самым, что картина исполнена по обету, данному заказчиком, и в благодарность за избавление от болезни. Иоанн Креститель может присутствовать либо как один из покровительствующих святых, либо, в силу того места, которое он занимает в системе христианского вероучения, как пророк божественности Христа и искупительной жертвы («Вот Агнец Божий, Который берет на Себя грех мира».) Деву Марию и Св. Иоанна-апостола можно почти всегда видеть стоящими позади.

*Символы и аллегорические фигуры*

9. *Череп и змея.* Уместность присутствия Адама в сцене Распятия определяется христианской доктриной искупления, и потому появление черепа у подножия креста уже отмечалось выше. Впервые череп стал изображаться в IX веке, и с тех пор его присутствие сохраняется в живописи на протяжении всего христианского искусства. Часто он залит кровью, которая течет из тела Спасителя. Это символическое смывание Адамова греха является особенно характерным мотивом искусства Контрреформации. При этом череп мог изображаться перевернутым, превратившимся в своего рода чашу, в которую собирается кровь Христа. Змея с яблоком во рту — это еще одна аллюзия на Грехопадение.

10. *Рана и чаша.* Особое значение придается нанесенной Христу ране сбоку. Она, благодаря в первую очередь Св. Августину, оказалась наделенной богатым символическим смыслом. «Кровь и вода», которые, согласно Иоанну, вылились из раны, по представлению Августина, символизируют

Евхаристию и Крещение. Точно так же, как Ева была сотворена из ребра, изъятого у Адама, так и два главнейших христианских Таинства излились из бока Христа, этого «нового Адама». Таким образом, Церковь, «Невеста Господа», родилась из раны его. В позднем средневековье фигура Адама, выходящая, как иногда изображается, из могилы, может находиться ниже креста и держать чашу, в которую собирается спасительная кровь. Начиная с XIV века аналогичным образом действуют ангелы — один или несколько, каждый с чашей в руке; они парят у креста — по одному у каждой раны. Порой чаша стоит у основания креста как напоминание об этом мотиве. Рана обычно изображается на правой — «хорошей» — стороне тела, на стороне, опять-таки по мысли Августина, «вечной жизни». К началу XVII века это символическое значение забывается, и рана с тех пор может находиться на любой стороне.

11. *Солнце и луна.* Солнце и луна — симметрично по одному светилу с каждой стороны креста — являются постоянными элементами средневекового Распятия. Они еще присутствуют в искусстве раннего Возрождения, но после XV века встречаются редко. Их происхождение очень древнее. Обычно солнце и луна изображались в образах языческих солнечных богов Персии и Греции — практика, перенесенная в римские времена на монеты, изображающие императоров. Отсюда это перешло в раннее христианское искусство через праздник Рождества, перенявший существовавший тогда языческий обряд, отмечающий новое рождение Солнца. Задолго до первых изображений распятия Христа солнце и луна появились в других христианских темах — «Крещение», «Добрый Пастырь», «Христос в славе». Когда искусство начало изображать Христа на кресте, включение этих элементов в данный сюжет было уже установлено в Библии и теологии. Синоптические Евангелия рассказывают о том, что с полудня на всю землю спустился мрак, который продолжался до трех часов дня. Затмение могло быть просто знаком того, что небеса облачились в траур в момент смерти Спасителя, но это могло означать и более конкретный смысл (опять-таки по Августину): солнце и луна символизировали прообразное соотношение двух Заветов — Ветхий Завет (луна) может быть понят, освещенный светом, проливаемым на него Новым (солнце) (см. *Типология Ветхого Завета*, с.23). В средневековых образцах солнце и луна могут представать в их классических формах: солнце в виде мужской

фигуры, едущей в *квадриге*; луна — женской фигуры в повозке, которую везут волы; каждая фигура помещается внутри круглого диска. (См. также АПОЛЛОН: *Бог-Солнце*. 1.) Иной тип изображения: солнце в виде мужского торса с нимбом из расходящихся вокруг лучей, луна — женская фигура с полумесяцем, как у Дианы. Позже эти изображения свелись к двум простым дискам (у луны внутри контура диска изображается полумесяц); эти диски могут нести ангелы. Солнце помещается по правую руку Христа; луна — по левую.

12. *Церковь и Синагога*. Две аллегорические фигуры, которые изображаются по обе стороны креста и олицетворяют Церковь и Синагогу, принадлежат, строго говоря, средневековью и включаются в этот сюжет в качестве еще одного примера «моральной симметрии» распятия. Матфей (27:51) говорит о том, как в момент смерти Христа «завеса в храме разодралась надвое, сверху донизу». Это в глазах христианских комментаторов знаменовало конец Ветхого Завета и начало Нового Завета, триумф Церкви над Синагогой. Они изображаются в виде полностью укрытых одеждами женских фигур. Церковь — справа от креста, она коронована и держит чашу, в которую собирает кровь Спасителя. Синагога — слева, с завязанными глазами, с ее поникшей головы падает корона. Из ее рук могут выпадать скрижали Закона. Изображение этих фигур впервые широко распространилось в искусстве каролингского Возрождения и впоследствии стало сюжетом соборной пластики XII и XIII веков.

13. *Пеликан*. Легенда повествует о том, как пеликан кормит своей кровью детенышей, проткнув свою грудь клювом. Самый ранний бестиарий — анонимный «Физиолог» — утверждает, что самка задушила своего детеныша в порыве любви и что вернувшийся самец, пропоров свой бок, дал детенышу напиться его крови. В эпоху Возрождения этот образ служил символом милосердия и был также подходящей иллюстрацией концепции, согласно которой кровь Христа излилась во спасение человечества. Данте («Рай», 25:112) ссылается на апостола Иоанна как на того, кто «с Пеликаном нашим возлежа, к его груди приник». Эту птицу порой можно видеть сидящей или гнездящейся на вершине креста.

**Расслабленный, Исцеление Р.** (Мф., 9:1—8; Мк., 2:3—12; Лк., 5:18—26). Когда Христос проповедовал в одном из домов в Капернауме, некоего парализованного человека, принесенного для того, чтобы Христос излечил его, спустили на постели в

дом через отверстие, проделанное в крыше [так как собралось столько народу, что нельзя было войти в дом. — *А.М.*]. Христос сказал человеку: «Встань, возьми постель твою и иди в дом твой». Тот так и сделал. В искусстве встречаются две сцены: расслабленного опускают через отверстие в крыше и излеченный человек уносит свою постель. В некоторых ранних образцах он изображается уносящим на плечах настоящую постель, но чаще у него тюк постельных принадлежностей или матрац. Христа могут сопровождать двое или трое его учеников. В раннем христианском искусстве эта тема символизировала спасение.

*Купальня Фивезда* (Ин., 5:1—15). Версия Иоанна этого чуда помещает сцену в Иерусалим в купальню Фивезда. Это место было целительным, поскольку ее воды, как считалось, обладали чудодейственными целительными силами. Говорили, что порой ангел (по традиции считалось, что это архангел Рафаил) приходил и возмущал воду, и первый, кто входил в нее после этого, излечивался. Но этому расслабленному никогда не удавалось быть первым. Христос пришел сюда и нашел его. Ему было приказано поднять свою постель и идти. И тут же он оказался здоров. Иоанн описывает купальню как место, где было «пять крытых ходов», — вот почему она обычно изображается с подобного рода архитектурными деталями (колоннадой). Ангел витает в воздухе или изображается в момент возмущения воды. Христос обращается к расслабленному, который лежит на краю купальни. Другие — больные и парализованные — заполняют пространство. См. также КРЕСТ ГОСПОДЕНЬ, ИСТОРИЯ К. Г.

**Рафаил.** Архангел, идеал ангела как духа-хранителя, в особенности защитника молодых, а также паломников и других путников. В искусстве он изображается прежде всего в образе спутника молодого ТОВИИ. В ренессансной Италии было традицией в ознаменование отъезда сына в далекий город или страну заказывать картину на сюжет с присутствием Товии и ангела, причем изображение Товии должно быть похоже на отправляющегося в путь сына семейства. Рафаэль изобразил своего тезку-хранителя представляющим Товию, который держит рыбу, Деве Марии с Младенцем на троне — «Madonna del Pesce» [«Мадонна рыбы»] (Прадо). Как почти у всех ангелов, у Рафаила крылья, и он одет как путник, на нем сандалии, и он держит ПОСОХ СТРАННИКА, иногда с котомкой или бутылью из тыквы для воды. Он может держать маленький

ларец или ДАРОХРАНИТЕЛЬНИЦУ (см. ТОВИЯ). Поскольку его имя означает «исцеление Божие», Рафаил по традиции отождествляется с ангелом, возмутившим воду в купальне Фивезда (см. РАССЛАБЛЕННЫЙ, ИСЦЕЛЕНИЕ Р.).

**Ребенок,** см. МЛАДЕНЕЦ.

**Ревекка** у колодца (Быт., 24). Патриарх Авраам, желая найти жену для своего сына Исаака, послал своего слугу Елиезера отыскать подходящую невесту среди его собственной родни в Месопотамии, а не среди жителей Ханаана, где он пребывал. Когда слуга достиг города Нахора в Халдее, он взмолился, прося Господа, чтобы та, которая даст ему и его верблюдам воды у источника, была бы той самой «назначенной» Исааку. Оказалось, что это Ревекка, дева, одна из рода Авраама через его брата Нахора. Она дала Елиезеру напиться из своего кувшина и напоила его верблюдов. Тогда взял он ее с собой обратно в Ханаан. Исаак, при наступлении вечера, «вышел в поле поразмыслить». Он увидел приближающихся верблюдов. Когда Ревекка узнала, кто он, она спустилась с верблюда и покрыла лицо покрывалом. Исаак ввел ее в шатер своей матери Сарры, и «она сделалась ему женою, и он возлюбил ее». Художники изображали несколько эпизодов из этой истории, но наиболее популярным является встреча у колодца. Этот момент показывает Ревекку, которую сопровождают молодые женщины с кувшинами; она дает Елиезеру воды, или обращается к нему со словами, или получает от него дары. Эпизод этот считался прообразом Благовещения Деве Марии. См. также ИАКОВ (1).

**Река.** Рай, согласно вавилонской традиции, был орошаем Фисоном, Геоном, Тигром и Евфратом — четырьмя реками, которые средневековье сделало символами четырех Евангелий. Раннее христианское искусство изображает Христа или Агнца стоящим на вершине горы, из которой изливаются четыре потока. Средневековое искусство часто изображало их в форме условных речных богов (см. также АПОКАЛИПСИС, 9). Четыре реки Гадеса — это Ахерон, Стикс, Флегетон и Коцит, которые Данте превратил в фазы наказания души в Аду («Ад». Песни 3, 8, 12, 14). ДАНТЕ И ВЕРГИЛИЙ были переправлены через Стигийское болото Флегием. Но в классическую эпоху ХАРОН был переправщиком через Стикс-реку, в которую был погружен младенец АХИЛЛЕС (1). Переправщиками через реку в христианском искусстве были ЮЛИАН ГОСПИТАЛИТ и ХРИСТОФОР, который на своей спине перенес

Младенца Христа. В ранних изображениях СТРАШНОГО СУДА, особенно византийских, огненная река, подобная Флегетону, вытекает из-под ног Христа-Судьи в Ад, унося с собой грешников. Дух, который, по представлениям людей античности, обитает в реке, обычно изображался в виде бога с короной из тростников на голове, облокотившегося на перевернутую урну, из которой течет вода. Этот бог предстает во многих речных сценах (см. УРНА). ИОАНН КРЕСТИТЕЛЬ крестил в Иордане — реке, в которой Нееман очистился по указанию ЕЛИСЕЯ. ГЕРКУЛЕС (5) очистил Авгиевы конюшни, направив через них воды двух рек. Купание в реке может символизировать Лето в аллегорических картинах на тему ВРЕМЕНА ГОДА. См. также ИСТОЧНИК.

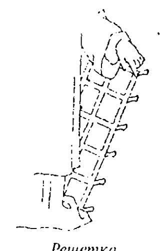
**Религиозные одежды.** См. рисунок (с. 477).

**Ремигий** (фр. — *Remi*) (ок. 438 — ок. 533). Епископ Реймский, поминаемый главным образом за то, что склонил Хлодвига I, короля франков, к принятию христианства. Он изображается в кафедральном соборе Реймса во время крещения короля. (По архитектуре изображение соответствует зданию, которое мы видим сегодня и строительство которого было начато в 1211 году.) Хлодвиг может стоять обнаженным в купели, возможно, с короной на голове. Ремигий в епископском облачении льет воду на голову короля. Атрибуты Ремигия — ГОЛУБЬ и флакон с елеем, употребляемым в совершении обряда конфирмации, который обычно следует за обрядом крещения взрослых. Иногда голубь несет флакон в клюве. Изображения Ремигия широко представлены во французских соборах XIII—XIV веков, в особенности, в Реймсе. См. также ЛЕОНАРД.

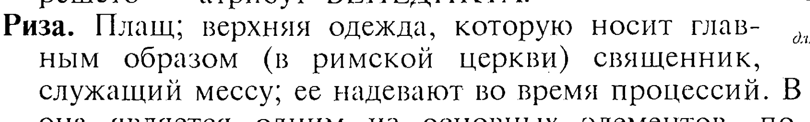
**Репарата.** Дева-мученица из Кесарии, умершая, как считается, во времена преследования христиан при императоре Деции в III в. До 1298 года была святой покровительницей кафедрального собора во Флоренции. Она фигурирует в произведениях старых флорентийских мастеров, изображавших Деву Марию и святых; она держит ПАЛЬМОВУЮ ВЕТВЬ мученицы и КНИГУ. Она может держать знамя Воскресения. Ее атрибутом является ГОЛУБЬ, отлетающий от ее рта или летающий прямо над ее головой, согласно рассказу ее жития о том, что в момент ее смерти ее дух в виде голубя был виден отлетающим от нее. Такая же история рассказывается о СХОЛАСТИКЕ, с которой также ассоциируется голубь.

*На рисунках темная штриховка означает черный цвет, светлая — серый или коричневый, отсутствие штриховки — белый.*

**Решетка для пытки огнем.** Инструмент мученичества и потому атрибут ЛАВРЕНТИЯ и — реже — ВИКЕНТИЯ САРАГОССКОГО.


*Решетка для пытки огнем*

**Решето.** Дева-весталка ТУККИЯ доказала свою невинность с помощью решета, потому оно является ее атрибутом и отсюда также атрибутом персонифицированного ЦЕЛОМУДРИЯ. Сломанное решето — атрибут БЕНЕДИКТА.



**Риза.** Плащ; верхняя одежда, которую носит главным образом (в римской церкви) священник, служащий мессу; ее надевают во время процессий. В искусстве она является одним из основных элементов, по которому можно идентифицировать епископа. Обычно она богато орнаментирована. Вертикальная вышитая кайма спереди и вокруг воротника называется *or phrey* (поскольку имеет золотую нить), в ее орнаменте используются циклы сцен из Евангелий и житий Девы Марии и других святых. К ризе прикрепляется капюшон. Спереди у нее массивная ювелирная пряжка. (См. рис. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОДЕЖДЫ.)

**Ринальдо и Армида.** Пара влюбленных из итальянской эпической поэмы «Освобожденный Иерусалим» Тассо (1544—1595). Это идеализированный рассказ о первом Крестовом походе, завершившимся захватом Иерусалима в 1099 году и установлением христианского царства. Армида, красивая дева-колдунья, была послана Сатаной (поддержкой которого заручились сарацины), чтобы сокрушить крестоносцев силой своих чар. Она стремилась отомстить Ринальдо после того, как он спас своих товарищей, которых она, подобно ЦИРЦЕЕ, превратила в монстров. Это история того, как ненависть Армиды переросла в любовь — и все это в пасторальной атмосфере волшебного царства Армиды; в конце концов Ринальдо покинул ее. Эти события образуют последовательность сюжетов, которые приобрели широкую популярность у итальянских и французских художников XVII — XVIII веков.

1. *Армида и спящий Ринальдо.* У реки Оронт, в Сирии, Ринальдо наткнулся на мраморную колонну, на которой была надпись, приглашавшая прохожего открыть для себя чудеса маленького острова, лежащего на середине реки. Здесь Ринальдо погрузился в волшебный сон. Армида «спешит к нему для совершения мести», но с первого взгляда на красивого юношу влюбляется в него (14:66). Ринальдо изображается лежащим на берегу реки, он в латах, рядом с ним его шлем

и оружие. Армида стоит перед ним на коленях, вглядываясь в его лицо. На заднем плане изображена ее колесница, поблизости колонна с надписью. Бог реки Оронт возлежит, облокотившись на перевернутую УРНУ.

2. *Похищение Ринальдо.* Колдунья опутала Ринальдо волшебными узами из цветов — лилий и роз — и положила его в свою колесницу (14:68). Она изображается несущей Ринальдо, ей помогает ее служанка. Или она стоит в колеснице, а ее спутницы поднимают тело, обычно увитое гирляндами цветов. Или она мчится на колеснице по небу к своему острову в океане, увозя спящего рыцаря. Обычно ее колесница запряжена лошадьми и лишь в редких случаях драконами, о которых упоминает текст (драконы везут также колесницу МЕДЕИ, другой колдуньи).

3. *Воины в саду Армиды.* Два рыцаря, разыскивая Ринальдо, явились на волшебный остров среди океана, где у Армиды был дворец и куда она увезла Ринальдо. Не поддавшись на соблазн нимф, купавшихся в ручье, они решительно продолжили свой путь, пока не вышли к месту, где под деревом «был стол накрыт великолепный» (15:57—58).

4. *Ринальдо и Армида.* Излюбленная в искусстве тема, в основе которой знаменитый фрагмент поэмы (16:17—23), где говорится, как воины вышли на влюбленных, расположившихся в тени деревьев на берегу озера. Пристально вглядываясь в глаза возлюбленной и видя в них свое собственное отражение, Ринальдо при этом держит перед нею зеркало, которое она вложила ему в руку: каждый зрит свой собственный образ в момент любовного экстаза — он пылает страстью («он рабством горд»), она — иронична («она — гордится властью»). Так они и изображаются: Ринальдо, склонившийся к ней на колени, его голова у нее на груди, он смотрит ей в лицо и при этом держит зеркало. Два воина взирают на происходящее, укрывшись в кустах или за деревом. На заднем плане может виднеться дворец Армиды.

5. *Покинутая Армида.* Призванный своими собратьями по оружию исполнить свой долг, Ринальдо покинул остров. Когда их лодка отчаливала, Армида стояла на берегу и молила его остаться. Ее мольбы обратились в проклятия, когда она увидела, что они тщетны. Это во многом напоминает то, как вела себя Дидона, когда ее покинул ЭНЕЙ (6). В конце концов Армида, как и Дидона, лишилась чувств. Мы видим трех воинов в лодке уже вдали от берега, возможно, с гребцом на

веслах. На берегу Армида, она страстно жестикулирует или падает без чувств.

**Рог.** Искусство эпохи палеолита изображает священников, носящих рогатые маски в виде голов животных. Это связано, вероятно, с обрядами, назначением которых было способствовать успеху охоты и добычи пропитания. Более того, рог был фаллическим символом, он, как считалось, способствовал плодородию. Связь рогов с языческой религией, таким образом, делала их естественным атрибутом САТАНЫ. Рога, вместе с другими характерными козлиными особенностями, — атрибут ПАНА и САТИРА. Рог как музыкальный инструмент является, благодаря своему скорбному звучанию, атрибутом Мельпомены (МУЗЫ трагедии). Охотничий рог — атрибут ГУБЕРТА. Самуил помазывает ДАВИДА (1) маслом из рога. Иногда с рогами изображается МОИСЕЙ. См. также РОГ ИЗОБИЛИЯ; ЕДИНОРОГ.

**Рог изобилия.** Большой рог, его раструб переполнен земными плодами. Он является атрибутом добродетелей, благотворительных персонификаций и богов, и богинь. Согласно Овидию («Фасты», 5:121—124), рог изобилия образовался из рога козы Амалфеи, вскормившей ЮПИТЕРА (1), или, по другой версии («Мет.», 9:85—92), от речного бога Ахелоя, в борьбе с которым ГЕРКУЛЕС (22) сломал его рог. Его истинное происхождение, по-видимому, кроется в древнем поверии, что подлинное изобилие заключено в роге козы или быка. Рог изобилия является атрибутом ЦЕРЕРЫ (богини земледелия), ИЗОБИЛИЯ и Земли (одного из ЧЕТЫРЕХ ЭЛЕМЕНТОВ), которую эта богиня порой персонифицирует. Он является атрибутом Осени (одного из ЧЕТЫРЕХ ВРЕМЕН ГОДА), олицетворяемой иногда БАХУСОМ, и — с эпохи античности — ПУТТО; также аллегорических фигур МИРА, СОГЛАСИЯ и ФОРТУНЫ. Рог изобилия Фортуны фигурирует на ренессансных медалях, отчеканенных по случаю всенародных торжеств. Он является атрибутом ГОСТЕПРИИМСТВА, протягивающей свою руку страннику, Европы (одной из ЧЕТЫРЕХ ЧАСТЕЙ СВЕТА), иногда также Африки и Киммерийской СИВИЛЛЫ. Зефир (или западный ветер), обвенчанный с ФЛОРОЙ, рассыпает цветы из рога изобилия. Старуха и обнаженная богиня с рогом изобилия — ВЕРТУМН И ПОМОНА.

**Родомонт** (рыцарь), см. АНДЖЕЛИКА.

**Рождение Девы Марии.** В цикле сцен из жизни Девы Марии эпизод, следующий за встречей ИОАКИМА И АННЫ у

Золотых ворот и предшествующий ВВЕДЕНИЮ ВО ХРАМ ДЕВЫ МАРИИ. Евангелия не упоминают о Деве Марии до БЛАГОВЕЩЕНИЯ, так что сюжеты о ее рождении и детстве заимствовались из «Золотой легенды». Это произведение основывалось на очень ранней апокрифической новозаветной литературе, в особенности на Протоевангелии (или Книге Иакова), которое рассказывает о родах Анны: «Прошли положенные ей месяцы, и Анна в девятый месяц родила и спросила повивальную бабку: кого я родила? Ответила та: дочь. И сказала Анна: возвысилась душа моя в этот день, и положила дочь». Эта сцена, редко изображавшаяся до XIV века, показывает спальню, Анну на заднем плане, лежащую на постели; возможно, ей прислуживают служанки, тем временем на переднем плане другие женщины моют младенца. С дарами приходят соседи, как в сцене рождения ИОАННА КРЕСТИТЕЛЯ. Поскольку Иоаким был человеком состоятельным, комната может быть богато убрана. В XVI веке эта сцена иногда помещается в нефе церкви — возможно, аллюзия на Марию-дитя, «посвященную Господу» и воспитанную в храме. Хотя Тридентский собор ставил целью очистить христианскую историю от апокрифических элементов, рождение Девы Марии продолжало изображаться и в XVII веке. Данное событие, отмечаемое как церковный праздник, стимулировало разработку этого сюжета в живописи, например, к введению ангелов, спускающихся с неба на облаках. Престарелый Иоаким, муж Анны, может изображаться с изумлением взирающим (подобно Иосифу в СВЯТОМ СЕМЕЙСТВЕ или в РОЖДЕСТВЕ ХРИСТОВОМ) на младенца, лежащего на руках служанки.

**Рождество Христово.** Только Матфей и Лука описывают Рождество Христово. Быть может, именно краткость их рассказа и отсутствие деталей вынудило средневековых авторов создать столь обширную литературу в дополнение к рассказу Матфея (2:1—12) о волхвах, принесших свои дары, и Луки (2:1—12) о Младенце, положенном в ясли, и о пастухах, приведенных ангелом, чтобы поклониться ему. К концу средневековья легенда превратила мудрецов (волхвов) из жрецов в царей, сопровождаемых их свитами; в хлеву появились ВОЛ и ОСЕЛ, пастухи понесли свои простые дары, а сама Дева Мария стала изображаться стоящей на коленях перед Младенцем, поклоняясь ему.

1. *Обустройство.* Матфей сообщает о мудрецах, следовавших за звездой, которые просто вошли в дом («вошедши в

дом» — Мф., 2:11). Лука говорит, что Мария положила Младенца «в ясли, потому что не было им места в гостинице» (Лк., 2:7). Упоминание о пещере впервые сделано в ранней апокрифической Книге Иакова: «И нашел там пещеру, и привел ее... и облако сияющее появилось в пещере... И облако тогда отодвинулось от пещеры, и в пещере засиял такой свет, что они не могли вынести его, а немного времени спустя свет исчез и явился Младенец, вышел и взял грудь матери своей Марии». Апокрифическое Евангелие псевдо-Матфея (VIII(?) век) впервые упоминает о воле и осле: «Ангел снизошел и вступил в темную пещеру, которая при этом озарилась светом... На третий день Мария оставила пещеру и вошла в хлев и положила Младенца в ясли, и вол и осел поклонились ему». Часто это ночная сцена, как ей и надлежит быть. Здание обычно обветшалое — символ Ветхого Завета, который теперь отменен с рождением Спасителя (см. РУИНЫ).

2. *Поклонение Девы Марии.* Образ Девы Марии, стоящей перед Младенцем на коленях и поклоняющейся ему, восходит к рассказу Бригитты Шведской, в 1370 году посетившей Вифлеем и написавшей «Откровения» о своих видениях Девы Марии. «Когда пришло время ей родить, сняла она свою обувь и белый плащ, сняла свое покрывало, и ее золотистые волосы упали ей на плечи. Тогда она приготовила пеленки и положила их рядом с собой. Когда все было готово, она опустилась на колени и стала молиться. Пока она так молилась, воздев руки, младенец неожиданно родился в таком ярком сиянии, что оно полностью поглотило слабый свет свечи Иосифа». Эта религиозная трактовка темы порой образует основу Sacra Conversazione [итал. — Святое собеседование] с предстоящими святыми и, возможно, донаторами.

3. *Две служанки.* Восточная Церковь имеет иную традицию представлять Рождество Христово. Византийские художники изображали действительные роды, когда Дева Мария лежит на кровати, а при ней две повитухи, одна из которых обмывает Младенца. Апокрифическая Книга Иакова повествует о том, как одна из повитух — Саломея — усомнилась в том, что Мария могла родить и сохранить при этом девство свое, и, чтобы удостовериться в этом, она коснулась ее. Но в этот миг рука ее «отнялась как в огне». Затем, однако, рука исцелилась, когда Саломея взяла Младенца на руки. Этот сюжет, который можно встретить также и в западном искусстве, совершенно

исчез из живописи после того, как был осужден Тридентским собором в середине XVI века.

4. *Дева Мария стоящая.* Другой рассказ приводит псевдо-Бонавентура (Джованни де Каулибус) в своих «Размышлениях»: «Дева Мария поднялась ночью и прислонилась к колонне. Иосиф принес в хлев свечу и сноп сена, которое он положил на землю. Сын Божий, выйдя из утробы матери, не причинив ей никакой боли, мгновенно перенесся на сено к ногам Девы Марии». Порой колонна является существенной особенностью конструкции хлева; а на земле лежит охапка сена или соломы. См. подробнее ИОСИФ, муж Девы Марии; ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ; ПОКЛОНЕНИЕ ПАСТУХОВ.

**Роза.** Цветок, связанный главным образом с Девой Марией, которую называют «розой без шипов», то есть безгрешной. Ранняя легенда, упоминаемая Св. Амвросием, рассказывает о том, что, пока не произошло грехопадение человека, роза росла без шипов. Дева Мария, изображаемая в итальянской живописи как Santa Maria della Rosa, держит розу (или ее держит Младенец Христос). Красная роза символизирует мученичество (кровь мученика), белая роза — непорочность. Розы в переднике или на коленях — атрибут ЕЛИЗАВЕТЫ ВЕНГЕРСКОЙ; корзина роз или яблок — ДОРОТЕИ. Ангелы с гирляндами из роз парят над Доротеей в момент ее казни. Розы выросли там, где в землю упали капли крови ФРАНЦИСКА АССИЗСКОГО.

Роза была священным цветком для Венеры в античную эпоху и является ее атрибутом в искусстве Ренессанса и более позднего времени, так же как и ее служанок — ТРЕХ ГРАЦИЙ. Ренессанс связал розу с Венерой из-за красоты и аромата этого цветка, сравнивая колючесть ее шипов с ранами любви. Богиня изображается извлекающей колючку из ноги, капли крови окрашивают белые розы в красный цвет (Венера, 6).

**Роксана.** см. АЛЕКСАНДР ВЕЛИКИЙ (8).

**Ромуальд** (ок. 952—1027). Бенедиктинский монах. Его вступление в орден было актом искупления отцовской вины после того, как тот убил одного из своих родственников. Будучи убежденным в том, что современная ему монашеская жизнь нуждается в радикальной реформе, он основывал общины, члены которых посвящали себя уединенной и молчаливой жизни. Наиболее известным был монастырь Камальдоли в Апеннинах недалеко от Ареццо. Ромуальд в искусстве изображается старым и седобородым, он облачен в рясу ордена камальдулов — сво-

бодно висящую, с широкими рукавами. Он может держать КОСТЫЛЬ или ЧЕРЕП.

*Видение Св. Ромуальда.* Рассказывали, что ему, подобно Иакову, приснилась лестница, доходившая до неба, и что монахи его ордена взбирались по ней вверх, облаченные во всё белое. Он может изображаться сидящим со своей братией под деревом и указывающим на свое видение, помещенное на заднем плане. Именно после этого видения Ромуальд заявил, что теперь члены ордена должны быть одеты в белое.

Ромуальд обычно изображается на картинах, которые были заказаны для бенедиктинских общин. Он может представать вместе с другими святыми этого ордена — БЕНЕДИКТОМ и СХОЛАСТИКОЙ.

**Ромул** (Ливий, 1:4; Плутарх, 2:4,6). Легендарный основатель Рима, брат-близнец Рема. Их мать — ВЕСТАЛКА — объяснила свою беременность тем, что была изнасилована Марсом, богом войны. Ее отдали под стражу, а детей было приказано бросить в Тибр. Однако они спаслись, и их взрастила волчица, а также дятел, который охранял их и приносил им пищу. Волчица изображается лежащей под деревом, дающей младенцу сосать свои сосцы, другой тем временем играет поблизости. Приближается пастух Фавстул, который обнаружил их. Бог Тибра склонился на свою урну. В правление Ромула Рим вырос в размерах и усилился. Именно по тщательно разработанному плану Ромула были похищены САБИНЯНКИ.

**Роса.** Роса падает на ГЕДЕОНОВУ ШЕРСТЬ, разостланную на земле; Гедеон стоит на коленях около нее. В НАТЮРМОРТЕ капли росы на цветах и листьях символизируют идею недолговечности, эфемерности.

**Рох (Рок)** (1293—1327). Христианский святой, родившийся в Монпелье; он много странствовал по Европе, посвятив себя заботе о больных чумой, патроном которых он является. Черная Смерть пронеслась по Европе в XIV веке, но культ Роха как защитника от этой болезни установился только в следующем столетии, когда эпидемия все еще давала себя знать. С этого времени его образ получил широкое распространение в искусстве. Он изображается и как религиозная фигура, и как заступник (вместе с Девой Марией) тех, кто посвятил себя Богоматери в надежде спастись таким образом от заражения. Или они возносят благодарения за то, что оказались милованы и не заболели. Рох может изображаться вместе со Св. СЕБАСТЬЯНОМ и КОСМОЙ И ДАМИАНОМ,

которых также призывали против чумы. Поскольку Рох совершил путешествие в Рим, он обычно одет как паломник, у него ПОСОХ СТРАННИКА и СУМА. У него может быть РАКОВИНА — эмблема странника, хотя по праву она должна быть только у тех, кто совершает паломничество в Компостеллу в Испании — святыню ИАКОВА СТАРШЕГО. Рох приподнимает свою рубашку, чтобы продемонстрировать черное пятно на бедре — место на теле, где, как правило, ранее всего появляется язва. Его сопровождает СОБАКА. Сцены жития демонстрируют его раздающим свое богатство бедным, а также ухаживающим за больными в лечебнице. В Риме он предстает перед папой. Сам пораженный чумой, он лежит в пустыне. Его пес рядом с ним или приносит ему в зубах буханку хлеба. За святым наблюдает ангел. Рох поправился и вернулся в родной город, но был так истощен болезнью, что горожане не узнали его и отправили в тюрьму, где он в конце концов умер. Он изображается в тюрьме по-прежнему со своей собакой; сверху на него взирает ангел. В 1485 году останки Роха были похищены из Монпелье венецианцами и перевезены в Венецию, где была основана Школа Св. Роха — братство, которое под патронажем этого святого взяло на себя заботу о больных. С этого времени аналогичные учреждения стали возникать в других местах Европы.

**Рубанок.** Среди плотницких орудий труда — атрибут ИОСИФА, мужа Марии, и Меланхолии (одного из ЧЕТЫРЕХ ТЕМПЕРАМЕНТОВ).

**Руджьер освобождает Анджелику,** см. АНДЖЕЛИКА (2).

**Руины.** Идея, согласно которой Новый Завет (христианство) вырастает из Ветхого Завета или заменяет его собою, в искусстве позднего средневековья иногда изображалась аллегорически посредством образа разрушенного здания — Синагоги, камни и кирпичи которого использовались для возведения Церкви — Нового Иерусалима. Мотив здания, превратившегося в руины, с его символическим значением стал в особенности ассоциироваться со сценами РОЖДЕСТВА ХРИСТОВА и ПОКЛОНЕНИЯ ВОЛХВОВ. В нидерландской живописи XV века руины часто имеют явно романские черты (см. подробнее БЛАГОВЕЩЕНИЕ); в итальянской живописи Ренессанса их стиль тяготеет к античной классике, и в данном контексте это могло считаться символом заката язычества. Возрождение интереса к римской античности, особенно в XVI веке, привело к изображению руин античной архитектуры, представлявшей

самостоятельный интерес, без каких бы то ни было символических обертонов. Этому существует много примеров в живописи Северной Европы и Италии этого и более позднего времени.

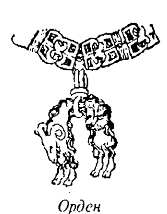
**Рука.** Рука, появляющаяся из облака, была ранней формой изображения первого лица ТРОИЦЫ. Рука, бившая Христа, — один из инструментов Страстей и является также атрибутом Тибуртской СИВИЛЛЫ. Рука, дающая деньги, указывает на плату Иуде. Умываемые руки (образ происходит от действия Пилата в СУДЕ НАД ХРИСТОМ) стали символом невиновности. Потому молодая женщина, умывающая свои руки, символизирует персонифицированную НЕВИННОСТЬ. Женщина стоящая перед Аполлоном с руками, сложенными чашечкой, — Кумская Сивилла (АПОЛЛОН, 7). Римский воин, его правая рука простерта в жаровню — это МУЦИЙ СЦЕВОЛА. Закрытые вуалью руки (в присутствии Христа) — знак почтения (древний восточный обычай).

Руки девушки, воздетые и сплетенные в куст (лавра), — АПОЛЛОН (9); ЦЕЛОМУДРИЕ. Группа девушек, их руки высоко подняты, из них вырастают ветви и лозы (тополя) — Гелиады, сестры ФАЭТОНА. Молодая женщина, ее руки и голова прорастают побегами, на руках у нимф младенец — АДОНИС, РОЖДЕНИЕ А. О воинских орудиях труда, см. ВООРУЖЕНИЯ.

**Руль.** Атрибут ФОРТУНЫ и ИЗОБИЛИЯ в римскую эпоху; с тем же значением принят Ренессансом.

*Руль*

**Руно.** Воин, склонившийся на колени перед руном, расстеленным на земле, — ГЕДЕОНОВА ШЕРСТЬ; руно, свисающее с дерева, охраняемое драконом, — ЯСОН. Орден Золотого Руна, учрежденный в 1429 году Филиппом Добрым, герцогом Бургундским, был рыцарским орденом, целью которого являлась защита Церкви. Эмблема изображает висящее на колечке овечье руно, его голова и ноги болтаются. Оно иногда изображается на портретах герцогов Бургундских и императора Максимилиана. См. также КРЕМЕНЬ И ОГНИВО.



*Орден Золотого Руна*

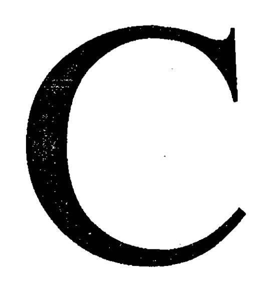
**Руфь.** Моавитянка, прабабушка Давида, и вследствие этого, согласно традиционной генеалогии, является предком Христа. Этим объясняется то место, которое она занимает в христианском искусстве. Ее история трогательно и очень сочувственно

рассказана в книге Руфь: она вышла замуж за одного еврейского переселенца в землю Моавитскую и после его смерти оставила свои родные места и затем со свекровью своей Ноеминь отправилась в Вифлеем. Здесь ей было разрешено собирать колосья на полях, принадлежавших Воозу, богатому земледельцу и родственнику Ноемини. Руфь, верная своей природе, вела себя, по совету Ноемини, скромно среди молодых людей, собиравших урожай. Однажды ночью она пошла и легла у ног Вооза, когда тот спал на гумне. В этом ее действии Вооз узрел ее добродетель и решил заботиться о ней, как о родственнице: он взял ее себе в жены. Иногда на дереве Иессея Вооз занимает место Давида.

**Рыба.** Очень ранний христианский символ рыбы, используемый в этом смысле Тертуллианом (ок. 160—230). Верующие назывались *pisciculli* (рыбки), купель — *piscina* (буквально — пруд для рыбы, садок). Было замечено, что буквы греческого слова, обозначающего рыбу (ΙΧΘΥΣ), составляют первые буквы слов (по-гречески): Иисус Христос, Божий Сын, Спаситель. Символ рыбы, который стал заменять самого Христа, находится на печатях и светильниках в римских катакомбах и на саркофагах. История ИОНЫ, символизирующая Воскресение, встречается в погребальном искусстве III века. Рыба является атрибутом АНТОНИЯ ПАДУАНСКОГО, проповедовавшего рыбам, ПЕТРА (апостола), епископа ЗЕНОНА (рыба висит у него на посохе). ТОВИЯ, сопровождаемый ангелом, несет рыбу. Ученики в лодке, ловящие рыбу, — ЧУДЕСНЫЙ УЛОВ РЫБЫ, раздающие хлеб и рыб — НАСЫЩЕНИЕ ПЯТИ ТЫСЯЧ. Монета, извлеченная изо рта рыбы Петром, — СБОР ПОДАТИ (2). В светском искусстве морские божества, особенно ТРИТОНЫ и НЕРЕИДЫ, обладают рыбьими хвостами, иногда плавниками. Рыбоподобный морской бог старческого вида, преследующий женщину, — ГЛАВК И СКИЛЛА. Рыбаки на берегу реки иногда представляют Воду в аллегориях ЧЕТЫРЕХ ЭЛЕМЕНТОВ.

**Рыбы** (знак Зодиака), см. ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ.

**Рысь.** Дикое животное семейства кошек, с торчащими ушами и коротким хвостом, известное своим острым зрением. Рысь с завязанными глазами была эмблемой (*impresa*) дома Эсте в Ферраре, патронов искусства и литературы в ренессансной Италии.



**Сабинянки.** Хорошо известная легенда из ранней истории Рима повествует о том, как Ромулу, основателю города, удалось хитростью обеспечить будущий рост населения. Он устроил празднество, на которое были приглашены жители соседних поселений, включая сабинян с их женами и детьми. Во время празднества по условленному знаку римские юноши бросились в толпу и, выбирая лишь незамужних сабинянок, стали похищать их. Согласно Плутарху, «замужних женщин не взяли ни одной», и более того, «похитители руководились не дерзким своеволием, не желанием нанести обиду, но мыслью соединить оба племени неразрывными узами, слить их воедино». Эти события, считает Плутарх, породили обычай на руках переносить новобрачную через порог дома мужа.

1. *Похищение сабинянок* (Ливий, 1:9; Плутарх, 2:14). Итальянская живопись XV века соединяет сцену увеселения музыкантами и акробатами мужчин и женщин в ренессансных одеждах со сценой похищения, в которой женщин уносят вооруженные мужчины. За городскими стенами другие римляне отражают нападение неприятельских воинов, пришедших на спасение сабинянок. Художники барокко изображают толпу солдат (некоторые из них на лошадях), хватающих сопротивляющихся плачущих женщин.

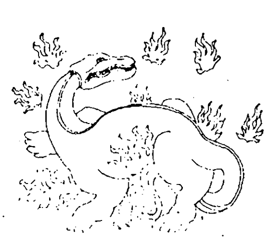
2. *Примирение сабинян и римлян* («Фасты», 3:199—228; Ливий, 1:13; Плутарх, 2:19). Сабинянки смирились со своей судьбой. Но позже армия сабинян атаковала город и частично захватила его. Их остановило, говорит Плутарх, «поразительное, неописуемое зрелище. Отовсюду разом появились похищенные дочери сабинян и с криком, сквозь гущу вооруженных воинов, по трупам, словно вдохновляемые божеством, ринулись к своим мужьям и отцам. Одни прижимали к груди крохотных детей, другие, распустив волосы, с мольбою протягивали их вперед,

и все взывали то к сабинянам, то к римлянам, окликая их самыми ласковыми именами». Так неожиданно установился мир между враждующими сторонами. Этот рассказ дал материал для множества картин эпохи барокко.

**Саван,** атрибут ИОСИФА АРИМАФЕЙСКОГО. Покров (или саван), пронзенный ножом ГРИГОРИЕМ ВЕЛИКИМ (4), источил кровь.

**Сад.** Идея замкнутого пространства, огражденного стеной или забором (*hortus conclusus*), внутри которого полное изобилие, была использована в качестве символа непорочного зачатия (ДЕВА МАРИЯ, 4). Сад в более общем смысле указывает на девственность Девы Марии, когда он становится местом действия БЛАГОВЕЩЕНИЯ; в саду находится Дева Мария с единорогом (ДЕВА МАРИЯ, 5); или Дева Мария с Младенцем, возможно, в окружении роз (10). О Едемском саде см. АДАМ И ЕВА. В светском искусстве в Саду ЛЮБВИ главенствует фигура Купидона, украшающая фонтан. Цветочный сад может быть тем местом, где расположилась персонифицированная Весна (одно из ЧЕТЫРЕХ ВРЕМЕН ГОДА). См. также ФЛОРА; ГЕРКУЛЕС (11).

**Саламандра.** Маленькое земноводное существо, напоминающее ЯЩЕРИЦУ, которое, согласно средневековым бестиариям, не только не сгорало в огне, но даже имело силу гасить пламя — поверье, отмеченное ранее и Аристотелем, и Плинием. Потому она является атрибутом персонифицированного Огня (одного из ЧЕТЫРЕХ ЭЛЕМЕНТОВ). Саламандра с девизом «Nutrisco et extingo» [лат. — «Питаю и гашу»] или «Notrisco al buono, stingo el reo» [итал. — «Я питаю хорошее и уничтожаю плохое»] была эмблемой (*impresa*) Франциска I (1494—1547), короля Франции и покровителя искусств и литературы, и может изображаться в декоре французских королевских дворцов того периода.



*Эмблема Франциска I*

**Салмакида,** см. ГЕРМАФРОДИТ.

**Саломея,** дочь Ирода, см. ИОАНН КРЕСТИТЕЛЬ (6, 7, 8, 9). Саломея — повитуха при рождении Христа, см. РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО (3).

**Самаритянка** (Ин., 4:1—30). На пути из Иудеи в Галилею Христос остановился отдохнуть у источника, называемого Колодцем Иакова, неподалеку от города Сихема в Самарии. Некая

самаритянка, прелюбодейка, пришедшая набрать воды из колодца, была удивлена просьбой Христа дать ему напиться — не только потому, что не принято было иудею обращаться к чужестранке, — существовала давнишняя вражда между иудеями и самаритянами, доходившая до того, рассказывает Иоанн, что им запрещалось пользоваться общими сосудами. Христос учил, прибегнув к метафоре: «А кто будет пить воду, которую Я дам ему, тот не будет жаждать вовек; но вода, которую Я дам ему, сделается в нем источником воды, текущей в жизнь вечную». Ученики, вернувшиеся из города, были удивлены, найдя Христа беседующим с женщиной. Сцена являет собой колодец, порой под тенистым деревом, где сидит Христос. Он беседует с крестьянкой, держащей кувшин. В итальянском искусстве женщина иногда изображается богато одетой, с заплетенными волосами и, возможно, с обнаженной одной грудью — традиционные атрибуты куртизанки. На заднем плане стены города. Ученики изображаются приближающимися по дороге.

**Самсон.** Один из ветхозаветных судей. Хотя срок его полномочий был двадцать лет, ни один из его юридических актов не был записан. Он проявился больше как безрассудный авантюрист огромной физической силы и женолюб, легко уступавший женской лести. Вполне возможно, что подобная историческая фигура действительно существовала, и местные традиции сохранили рассказы о ней. Библейский автор расширил и расцветил их, чтобы они служили религиозным и патриотическим целям Израиля. Эта версия истории Самсона в свою очередь возбуждала фантазию многих творцов, причем не только живописцев. Мильтон сделал из него трагического героя. Средневековая Церковь считала его одним из прообразов Христа. Он также является прототипом ХРАБРОСТИ, чей атрибут — сломанная колонна.

1. *Предсказание рождения Самсона; жертвоприношение Маноя* (Суд., 13). Его рождение было предсказано благовестием. Ангел, традиционно считающийся Гавриилом, явился матери Самсона, предсказывая это событие и пророчествуя, что он будет освободителем Израиля от его врагов филистимлян. Отец Самсона — Маной — принес в жертву козленка, и «когда пламень стал подниматься от жертвенника к небу, Ангел Господень поднялся в пламени жертвенника. Видя это, Маной и жена его пали лицем на землю». (Рембрандт, Дрезденская галерея.)

2. *Самсон убивает льва* (Суд., 14:5—9). Самсон, подобно ГЕРКУЛЕСУ (1), продемонстрировал свою сверхчеловеческую силу, убив льва голыми руками. Он изображается верхом на льве, либо ногами или коленом прижимающим его к земле, схватив его челюсть руками и выворачивая ее. Единоборство было тем сюжетом, который, естественно, тяготел к тому, чтобы быть наделенным символическим значением. Этот пример, как и борьба Давида со львом, был интерпретирован средневековой Церковью как сражение Христа с дьяволом.

3. *Самсон громит филистимлян ослиной челюстью* (Суд., 15:14—19). Оскорбленный филистимлянами, Самсон вооружился ослиной челюстью и убил ею тысячу своих врагов. После этого подвига Бог сделал так, что из челюсти, брошенной Самсоном, проистекла вода, и Самсон смог утолить свою жажду. (Ослиная челюсть также является традиционным оружием Каина, изображаемого убивающим Авеля.) Странный инцидент проистекания воды из кости объясняется ошибкой перевода. В оригинальном еврейском тексте Самсон пил из источника, название которого означало «челюсть».

4. *Самсон и Далила* (Суд., 16:4—20). Филистимляне, всегда искавшие случай покончить с Самсоном, увидели свой шанс, когда он взял себе в любовницы филистимлянку Далилу. Они подкупили ее, чтобы она убедила Самсона открыть ей источник его огромной силы. Трижды он давал ей ложные ответы, но в конце концов ей удалось выудить истину, что его сила заключена в его волосах, которые не стриглись с самого рождения. В своей спальне Далила усыпила Самсона — его голова у нее на коленях, — а затем подала сигнал одному филистимлянину, который ждал снаружи дома. Этот человек осторожно сбрил волосы Самсона, и он, пробудившись, оказался беспомощным в руках своих врагов. В образцах раннего Ренессанса Далила одета по современной моде; в некоторых более поздних произведениях она может быть обнаженной. Винный кувшин или ваза, стоящие поблизости, указывают на то, что Самсон усыплен ее напитком. Филистимлянин держит ножницы, или их может держать сама Далила. Самсон изображается также в следующей сцене, сражающимся с филистимлянскими воинами; Далила тем временем убегает, унося свои деньги. Поверие, что физическая сила мужчины заключается в его волосах, было широко распространено в древних обществах. В искусстве Ренессанса и более позднего времени этот сюжет мог иллюстрировать женское господство над мужчиной,

и потому картины на эту тему соседствуют с сюжетами АРИСТОТЕЛЬ И КАМПАСПА; ВЕРГИЛИЙ (Положение В.); ГЕРКУЛЕС (17) и Омфала.

5. *Смерть Самсона* (Суд., 16:21—31). Филистимляне схватили Самсона, выкололи ему глаза и бросили в темницу в Газе, где со временем его волосы стали вновь отрастать. Как-то раз, пируя, они выпустили его, чтобы посмеяться над ним. Его привели в дом, полный филистимлян, где один мальчик по его просьбе подвел его к колоннам, поддерживавшим крышу, якобы чтобы он мог отдохнуть. Но Самсон обхватил колонны руками и, взмолившись о мщении, «уперся всею силою». Дом рухнул, погребя его самого и большое число его врагов. Эта тема использовалась как прообраз поругания Христа.

**Самуил,** еврейский пророк и последний из судей, см. ДАВИД (1); АЭНДОРСКАЯ ВОЛШЕБНИЦА.

**Сандалии.** Меч и пара сандалий обнаружены под скалой, поднятой молодым ТЕСЕЕМ (1). Крылатые сандалии — атрибут МЕРКУРИЯ и ПЕРСЕЯ.

**Сантьяго,** см. ИАКОВ СТАРШИЙ.

**Саркофаг,** см. ГРОБНИЦА.

**Сатана**. В христианстве — вера в падшего ангела, который, вместе со своими сообщниками-дьяволами, является врагом Бога и активно содействует злу. Ранняя Церковь учила, что падение Сатаны предшествовало акту сотворения человека, и усматривала аллюзию на это в словах Исайи (14:12 и далее): «Как упал ты с неба, денница, сын зари (Люцифер)...» Средневековое и раннеренессансное искусство демонстрирует взбунтовавшихся ангелов, падающих с неба и в этом падении обретающих хвосты, когти и другие демонические черты. Внизу лежит Люцифер, возможно, в пасти Левиафана. Вверху в небе ангелы с копьями и на троне Бог. В XVI веке эта тема соединяется с сюжетом «Война на небе» (Откр., 12:7—9) — борьба между МИХАИЛОМ и Сатаной (драконом).

Образ дьявола как животнообразной твари, в которой соединились разные природные типы, восходит к древнеперсидской и египетской религии. Именно восточное влияние привело к созданию многоголовых монстров АПОКАЛИПСИСА и Сатаны в том виде, как он изображается в византийском искусстве. Со временем западное средневековое искусство изменило его облик, сделав его в основном человеческим, но оставив много звериных черт: когти на руках, хвост, члены, обвитые змеями, и иногда крылья, как напоминание о его

ангельском происхождении. Гротескные черты, с которыми изображается его человеческое или звериное лицо, странным образом водруженное на брюхо, его зад или гениталии, — все это, по-видимому, было плодом воображения монахов позднего средневековья. С подобными чертами Сатана представал также в религиозной драме. Ренессанс свой образ дьявола заимствовал у античного Сатира с его рогами и расщепленным копытом, что означало язычество — врага христианства. Он может маскироваться под монаха или странника, обнаруживая себя копытом или когтями, виднеющимися из-под его плаща. Сатана фигурирует в таких сюжетах, как ИСКУШЕНИЕ В ПУСТЫНЕ; СОШЕСТВИЕ ВО АД; СТРАШНЫЙ СУД (6). Относительно злых духов, с которыми святые всегда с такой готовностью борятся, см. ДЕМОНЫ. См. также АД.

**Сатир.** В Древней Греции один из духов лесов и гор, отождествляемый в римской мифологии с богом Фавном. Сатиры составляли свиту БАХУСА (Диониса) и от него приобрели свои козлиные черты: волосатые ноги и копыта, хвосты (особенно в античном искусстве), бородатые лица и рога. (В этом отношении они напоминают ПАНА.) Их брови увиты ПЛЮЩОМ — растением, священным для Бахуса. Сатир ленив и распутен, он проводит время в пьянстве и охоте за НИМФАМИ. В системе средневековой и ренессансной аллегории сатиры олицетворяли зло, более конкретно — распутство, в ранних примерах на них может быть ярлык «Luxuria» [лат. — распутство] или «Libido» [лат. — похоть]. Рога и расщепленное копыто САТАНЫ произошли от сатиров. Вместе с МЕНАДАМИ, спутницами Бахуса, они участвуют в оргиастических ритуалах — вакханалиях. Рассказывали, что римский бог Фавн, желая овладеть своей дочерью, опоил ее, но достичь задуманного ему удалось только тогда, когда он принял облик змеи. Потому КУВШИН и ЗМЕЯ считаются атрибутами сатира. Сатиры играют на флейтах и могут держать ТИРС — символ плодородия, перенятый ими у БАХУСА. Будучи сами духами плодородия, они могут держать РОГ ИЗОБИЛИЯ или корзины с дарами природы. Или же они (в обществе нимф) собирают плоды с деревьев.

1. *Нимфы и сатиры.* Обычно нимфы ДИАНЫ изображаются плещущимися в водоеме или занимающимися своим туалетом в лесистой местности; в это время к ним незаметно подкрадываются сатиры. Или сатиры нежно снимают одежды со спящих нимф. Или сатиры внезапно нападают на нимф,

захватывают нескольких девушек, другим удается скрыться. Или все они мирятся, и нимфы сидят на коленях у ласково с ними обращающихся сатиров. Эта нежно-эротическая тема — возможно, аллегория Целомудрия, побежденного Вожделением, — была популярна у художников барокко. Сатир, держащий парик из длинных волос, убегающая нимфа, см. КОРИСКА И САТИР.

2. *Венера и сатир.* Тема, аналогичная предыдущей: богиня, занимающаяся своим туалетом, застигнута врасплох сатиром. Или она сидит у сатира на коленях. Обычно присутствует Купидон.

3. *Сатир и крестьянин.* Басня (не из классической мифологии, но у Эзопа и Лафонтена). Странник, которого сатир вместе со своим семейством пригласил в свою хижину, чтобы обогреть и накормить, сначала дул на свои замерзшие руки, а затем на миску с горячим супом. «Уходи! — сказал ему сатир. — Мне не нужен гость, дующий и на горячее, и на холодное» [«Нет, приятель, не быть нам с тобой друзьями, если у тебя из одних и тех же губ идет и тепло, и холод». — Эзоп, «Человек и сатир».] Этот сюжет был популярен у фламандских художников XVII века, имевших обыкновение изображать кухню убогой хижины, где за столом сидят сатир и его гость, перед ними кастрюля супа. Домочадцы несут блюда с едой, жена сидит с малышом на коленях. У их ног собака, кошки и домашняя птица.

См. также: АНТИОПА (спящая нимфа); АНТОНИЙ ВЕЛИКИЙ (2); БАХУС (2); ДИАНА (4); НЕПТУН (3).

**Сатурн.** Древнеримский бог земледелия, правивший на земле в Золотой век (см. ВЕКА ЧЕЛОВЕЧЕСТВА). Празднество в его честь — сатурналии — стало прообразом праздника Рождества Христова. Римляне отождествляли Сатурна с греческим Кроном, произошедшим, вероятно, как земледельческое божество предэллинистических людей. Крон фигурирует в греческом мифе о сотворении мира, из которого ренессансные и последующие художники заимствовали некоторые темы.

1. *Оскопление (или увечье) Урана* (Гесиод, «Теогония», 133 — 187). Вначале Гея (Мать-Земля) и ее сын Уран (Небо), сочетавшись браком, произвели первую расу — титанов. Уран поместил своих сыновей в подземный мир, но Гея в отместку за это дала самому младшему из них — Крону — серп, которым он оскопил отца. (О последствиях этого акта см. ВЕНЕРА, 7.) Крон изображается с серпом или КОСОЙ,

готовым кастрировать престарелого Урана. Сцена может включать в себя армилярную СФЕРУ, которая здесь символизирует космос. (Вазари, Палаццо Веккио, Флоренция.)

2. *Сатурн (или Крон), пожирающий своих детей* («Фасты», 4:197—200). Мать-Земля предсказала, что один из потомков Крона узурпирует его власть, и, чтобы этого не произошло, Крон пожрал своих детей (Гойя, Прадо, Мадрид). Когда же родился Зевс, мать завернула в пеленки камень, который Крон, ничего не подозревая, проглотил вместо Зевса. Так Зевс был спасен и в конце концов сверг своего отца.

Таким образом, Сатурн имеет косу, с одной стороны, как римский бог земледелия, с другой — благодаря своей греческой аналогии. Будучи стариком, он наделяется КОСТЫЛЕМ. Через Крона Сатурн стал персонификацией Времени (подробнее см. ОТЕЦ-ВРЕМЯ) и приобрел его атрибут — ЗМЕЮ, лежащую кольцом с собственным хвостом во рту — древний символ вечности (египетского происхождения).

**Саул.** Первый царь Израиля, правивший в XI веке до н. э. См. ДАВИД (2); АЭНДОРСКАЯ ВОЛШЕБНИЦА.

**Сбор подати.** 1. («Подать Цезарю [Кесарю]») (Мф., 22:15—22; Мк., 12:13—17; Лк., 20:20—26). Когда Христос учил в иерусалимском храме, фарисеи спросили его: правильно ли, что они платят подать Риму? Тем самым они хотели спровоцировать его на ответ, который дал бы возможность обвинить его — либо римскими властями, либо теми из иудеев, которых возмущала необходимость платить. Указав на изображение императора на монете, Христос своим ответом обезоружил их: «Отдавайте кесарево кесарю...» В этой сцене могут быть лишь две фигуры — Христос и фарисей, который держит монету; или перед нами может быть более развернутая сцена в интерьере храма с несколькими фигурами, окружающими Христа, их лица выражают коварство и злобу. Палец Христа, указывающий вверх, означает: «Божее Богу». Странное усиление интереса к этой теме в христианском искусстве XVI века объясняется некоторыми учеными ее соответствием состоянию войны, которая тогда велась между императором Священной Римской империи Карлом V и папой римским, кульминацией ее было разграбление Рима в 1527 году.

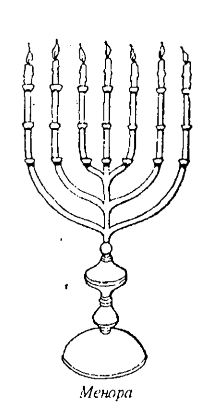
2. (Мф., 17:24—27). В другой раз в Капернауме сборщик подати спросил Петра, не заплатит ли его учитель подать на храм, как это делают все евреи. Христос сказал Петру, что если он забросит уду в озеро, то найдет во рту первой

пойманной рыбы серебряную монету, которой будет достаточно, чтобы уплатить подать за них обоих. Мазаччо (капелла Бранкаччи, Санта-Мария дель Кармине, Флоренция) изображает Христа среди учеников и мытарей. Петр присел на берегу, доставая монету изо рта рыбы.

**Свадебный пир,** см. ДОН КИХОТ (7); ЦАРСКАЯ СВАДЬБА.

**Свадьба Пелея и Фетиды,** см. ПИР БОГОВ.

**Свеча.** Играет важную роль в нескольких религиозных верованиях. Праздник мессы со свечами римской католической Церкви — Очищение Девы Марии — включает в себя процессию со свечами (ВВЕДЕНИЕ ВО ХРАМ ДЕВЫ МАРИИ). В качестве символа света веры свеча является атрибутом персонифицированной Веры. У Девы Марии на смертном одре в руке может быть свеча (СМЕРТЬ ДЕВЫ МАРИИ). Семь светильников, олицетворяющих Семь Церквей Малой Азии, иногда изображаются в виде алтарных свечей (АПОКАЛИПСИС, 2). Менора (семисвечный подсвечник в иудейской религии) (Исх., 37:17—24) идентифицирует изображенный храм как храм Соломона, и его можно видеть на картинах «Введение во храм». Горящая свеча в сюжете «Vanitas» символизирует быстротечность человеческой жизни (НАТЮРМОРТ). Свеча является атрибутом БРИГИТТЫ ШВЕДСКОЙ; персонифицированного МИЛОСЕРДИЯ и Ливийской СИВИЛЛЫ; свеча, которую держит монахиня и на которую дует дьявол, чтобы ее затушить, — ЖЕНЕВЬЕВЫ; пара свечей, расположенных крест-накрест, — БЛЭЙЗА; свечи, поставленные на ободе колеса, — ДОНАТИАНА. Горящая свеча и девиз «Sufficit unum (lumen) in tenebris» [лат. — «Во мраке достаточно одной (свечи)»] составили эмблему (*impresa*) Изабеллы д'Эсте в 1525 году. Эмблема эта указывает на одиночество Изабеллы при мантуанском дворе после того, как ее сын Федериго оставил ее ради своей возлюбленной Изабеллы. Ее треугольный канделябр напоминает тот, что используется римской католической Церковью во время служения Утрени и часов Обедни на Страстной неделе, во время которых свечи гасятся одна за другой и в конце концов остается гореть только та, которая тушится последней: аллюзия на разбежавшихся при распятии Христа апостолов. См. также АННА.



*Менора*

**Свинья** (см. также ВЕПРЬ). Согласно Моисееву закону, нечистое животное; в средние века символ алчности и вожделения. Она атрибут персонифицированного Распутства и попираема — побежденная — ЦЕЛОМУДРИЕМ; также атрибут ЧРЕВОУГОДИЯ и ЛЕНИ; с иным значением — АНТОНИЯ ВЕЛИКОГО (2). Юноша, пасущий свиней или молящийся среди них, — БЛУДНЫЙ СЫН (2). Свиньи пасутся во дворце ЦИРЦЕИ, возможно, ее служанки ездят на них верхом.

**Свиток.** Длинная узкая лента с девизом, или с изречениями святых, или со словами изображенного, исходящими из его уст, а также рулон пергамента или бумаги, часто заменяющий собой книгу: он идентифицирует того, кто его держит, как писателя. *Rotulus*, или рулон, был древней формой книги, и поэтому им чаще наделялись ветхозаветные писатели, например, ИСАЙЯ, ИЕРЕМИЯ и другие пророки. Это различие между старым и новым часто выражалось таким символическим способом (пример — ДИСПУТ С ДОКТОРАМИ). Но книга-свиток нередко является атрибутом евангелистов — ПАВЛА (апостола) и других. Ее заглатывает Иоанн Евангелист (АПОКАЛИПСИС, 14). Двенадцать свитков, символизирующих Евангелия, переведенные на двенадцать языков (их держит старик), могут изображаться в СОШЕСТВИИ СВ. ДУХА. Свиток является атрибутом нескольких МУЗ, в особенности Клио (истории), Талии (комедии), и СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ, особенно Логики. См. также ПИСАТЕЛЬ.

**Свободные искусства,** см. СЕМЬ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ.

**Свобода.** Фигура Свободы держит скипетр и носит «фригийский колпак» (см. ШАПКА). Освобождение раба в римские времена сопровождалось обрядом в храме богини Феронии, в котором ему торжественно надевался колпак. Свобода представлена таким образом во французском искусстве со времен Революции (Делакруа, «Свобода, ведущая народ», Лувр).

**Святая Троица,** см. ТРОИЦА.

**Святое общество,** см. ДЕВА МАРИЯ (17, в)

**Святая родня,** см. ДЕВА МАРИЯ (17, в).

**Святое Семейство,** см. ДЕВА МАРИЯ (4).

**Святой Дух,** см. ТРОИЦА; ГОЛУБЬ.

**Святые жены у гроба** («Три Марии у гроба»; «...в гробнице») (Мф., 28:1—8; Мк., 16:1—8; Лк., 24:1—11; Ин., 20:1—9). Все Евангелия упоминают о святых женщинах, которые первыми обнаружили пустую гробницу после воскресения Христа, но имеется мало согласия по поводу того, кто именно были эти

женщины. Из спутниц Девы Марии, кто присутствовал при распятии и кто сопровождал тело до гробницы, упоминается пять или шесть, но в данном сюжете по традиции изображаются только три, известные как Три Марии или *мироносицы* (принесшие миро). (Подробнее см. РАСПЯТИЕ ХРИСТА, 6.) Говорится, что они пришли ко гробу рано утром, принесли специи и ароматические масла, чтобы помазать (забальзамировать) тело, но обнаружили, что камень, преграждавший вход, отвален, а тело исчезло. Ангел (или два ангела — свидетельства разнятся) в загадочных белых одеждах объявил им, что Христос восстал из гроба и что они должны сообщить об этом ученикам. Гроб может принять форму, описанную в Евангелиях, — высеченный в скале грот, но чаще это традиционный каменный саркофаг, с которого снята крышка. Он стоит на открытом месте, в отдалении может быть виден Иерусалим. Фигура, сидящая на гробе (иногда их бывает две), облачена во все белое и может изображаться с крыльями наподобие ангела (Мф.) или просто в виде юноши (Мк). Жезл или скипетр, увенчанный геральдической лилией (*fleur-de-lys*), идентифицирует ангела как ГАВРИИЛА. Женщины в благоговении стоят перед ним, одна из них может быть коленопреклоненной. Марию Магдалину можно узнать по ее длинным волосам, а иногда по ее сосуду, в котором она носит притирания. Но чаще все три держат сосуды с миром. Воины, назначенные Пилатом охранять гроб, обычно сидят вокруг него и спят или, согласно свидетельству Матфея, при виде ангела «пришли в трепет и стали как мертвые» (Мф., 28:4). (См. также ВОСКРЕСЕНИЕ.) Вплоть до XIII века этот сюжет изображался вместо Воскресения, которое до того времени художники редко писали. Впоследствии ангела и Трех Марий стали переносить на картины Воскресения.

**Себастьян.** Христианский святой и великомученик. О его жизни мало что известно. Его житие, хотя и не имеет исторической основы, производит правдоподобное впечатление благодаря отсутствию в нем разного рода чудес, которыми наполнены жития многих ранних святых. Рассказывают, что Себастьян был начальником преторианской стражи при Диоклетиане (III век). Он тайно исповедовал христианство, что обнаружилось, когда двое из его друзей — Марк и Маркеллин — были осуждены на смерть за свою веру и Себастьян выступил, чтобы поддержать их. Был дан приказ пронзить его стрелами. Думая, что он мертв, палачи оставили его лежащим одного. Однако

ни один из его жизненно важных органов не был поврежден стрелами (деталь, не всегда учитываемая художниками), и его раны, хотя и глубокие, были не смертельными. Его излечила, согласно одной легенде, некая вдова по имени ИРИНА, и он предстал перед императором с новым доказательством своей веры. На сей раз он был побит до смерти дубинками, и тело его было брошено в *Cloaca Maxima* — главный канал в Риме для стока нечистот. Традиционный образ Себастьяна использовался художниками и скульпторами итальянского Ренессанса как средство для изображения стоящей в полный рост обнаженной мужской фигуры. Он либо один, как это на церковных картинах, либо — в повествовательных сценах — окружен лучниками. Он привязан к дереву или колонне, иногда у его ног лежит его воинское снаряжение. Он пронзен несколькими стрелами. Фоном может служить вид Рима, как он открывается с Палатинского холма — предполагаемого места его мученичества. В античности верили, что болезнь вызывается стрелами АПОЛЛОНА. Культ Св. Себастьяна как защитника от чумы возник в IV веке, что видно по строительству базилики над его гробом на *Via Appia* [лат. — Аппиева дорога] в Риме. Он не был широко распространен вплоть до XIV века. Картины, исполненные по обету, с изображением Девы Марии и Себастьяна, имеют этот дополнительный смысловой оттенок, особенно когда Себастьяна сопровождают РОХ и КОСМА И ДАМИАН, к которым также взывали при чуме. Иногда Себастьян изображается укрепляющим в вере Марка и Маркеллина, когда тех ведут на казнь.

**Сезонные работы,** см. ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ.

**Секст Тарквиний,** см. ПОХИЩЕНИЕ ЛУКРЕЦИИ.

**Секстант (или квадрант)** — инструмент, некогда использовавшийся для определения угла возвышения светил, атрибут персонифицированной Астрономии (одного из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ).

**Селена,** см. ЛУНА.

**Семела** («Мет.», 3:287—309). Дочь Кадма, основателя древнегреческого города Фивы. Она была беременна от Юпитера — любовная история, породившая зависть его жены Юноны, которая замыслила уничтожить ее. По наущению Юноны Семела уговорила Юпитера хоть раз предаться любви с ней во всем его божественном величии. Против своего желания он исполнил ее просьбу, но сила его сверкающих молний и грохота грома испепелила смертную Семелу. Меркурий спас ее

недоношенного младенца (который стал богом вина БАХУСОМ), зашив его в бедро Юпитера. Юпитер изображается на небесах, возможно, сидящим на своем орле, в окружении яркого свечения. В каждой руке он держит по пучку молний. Семела, умирающая, лежит перед ним на земле.

**Семирамида.** Легендарная основательница (вместе со своим мужем Нином) древней Ниневии. Античные авторы рассказывали о ее властной и воинственной натуре. Клавдий Элиан («Пестрые рассказы», 7:1) повествует о том, что царь Ассирии, прослышав о красоте Семирамиды, не зная тогда девушки, призвал ее к себе и влюбился в нее с первого взгляда. Она потребовала, чтобы он дал ей абсолютное правление над своим царством на пять дней. Когда это право было ей предоставлено, она приказала арестовать и убить царя — так она завладела его империей. Она изображается получающей корону от стоящего перед ней на коленях царя.

*Семирамида призывает к оружию.* Валерий Максим (9:3) рассказывает, как известие о том, что Вавилон охвачен бунтом, пришло в тот момент, когда царица занималась своим туалетом. Она тут же, оставшись непричесанной, ринулась к войскам. Согласно Валерию, позже в Вавилоне была установлена статуя, изображавшая ее в таком неприбранном виде. Обе темы можно встретить в барочной живописи.

**Семь даров Святого Духа,** см. ГОЛУБЬ.

**Семь свободных искусств**. Традиционный курс светского обучения в средние века. Уже в эпоху поздней античности они объединялись в группу. Они отделялись, с одной стороны, от философии — «матери» всех их, а с другой — от технических (или механических) искусств, таких, как архитектура и земледелие, которые были сферой деятельности ремесленника или работника физического труда. Они делились на две группы: *trivium* [лат. — тривий] — учебный цикл из трех словесных наук (грамматика, логика (или диалектика) и риторика) и *quadrivium* [лат. — квадривий] — учебный цикл из четырех математических наук (геометрия, арифметика, астрономия и музыка). Их визуальные образы были описана в трактате V века «De nuptis Philologiae et Mercurii» [лат. — «Свадьба Филологии и Меркурия»] римского юриста и грамматика Марциана Капеллы, в котором искусства олицетворялись женщинами — каждая с соответствующим ей атрибутом и в сопровождении кого-либо из широко известных представителей ее сферы. Классификация Марциана использовалась на

протяжении всего средневековья, а некоторые из ее первоначальных элементов сохранились в эпоху Ренессанса и позже. Средневековая Церковь считала свободные искусства «оружием против еретиков», и потому их можно встретить в романской и готической скульптуре, порой разделенными на пары с семью главными добродетелями (см. ДОБРОДЕТЕЛИ И ПОРОКИ). В итальянском искусстве XIV века и позже их можно встретить в надгробной скульптуре и в декоре пасторских кафедр, а также на фресках и другой живописи. Вне Италии они встречаются несколько реже, за исключением гравюры и гобелена XV—XVI веков. В качестве знака возросшего статуса художника в эпоху Ренессанса Минерва — покровительница искусств и наук — может представлять художника собравшимся свободным искусствам. Исторические личности этих искусств могут изображаться самостоятельно как символы этих искусств; тогда у них те же атрибуты, что и у соответствующих женских фигур, олицетворяющих эти искусства: Риторику обычно символизирует Цицерон; Логику — Аристотель (который может держать экземпляр своей «Этики», как это изображено на фреске Рафаэля «Афинская школа»); Грамматику — либо Присциан, грамматик императорского двора в Константинополе (нач. VI в.), либо Донат (IV в.), чей трактат «Ars Grammatica» [лат. — «Искусство грамматики») стал основой средневековой грамматики; Геометрию — Евклид, держащий циркуль; Арифметику — Пифагор, который может также служить олицетворением Музыки, как указание на ее математические основы (Музыка иногда представлена Тувалкаином (Быт., 4:22), потомком Каина, которого средневековая традиция считала изобретателем музыки и который держит музыкальный инструмент); Астрономию — александрийский астроном Птолемей (которого нередко путают с представителями египетских царских династий, носивших то же имя, и который по этой причине может изображаться с короной на голове).

Искусства в качестве безымянных женских фигур изображаются следующим образом.

*Грамматика* — основа всех других; у ее ног два ученика, склонившие свои головы над книгами. В готическом искусстве она все еще может иметь ПРУТ, которым наделил ее Марциан, дабы телесно наказывать. В XVII веке она принимает новый вид — женщины, поливающей саженцы и, возможно, держащей ленту с надписью: «Vox litterata et articulata debito modo pronunciata» [лат. — «Грамотная и отчетливая речь,

должным образом произносимая»] — определение, заимствованное у античных грамматиков и цитируемое в «Иконологии» Рипы — иконографическом справочнике XVII века.

*Логика* держит ЗМЕЮ, иногда двух, или ее рука лежит на гнезде гадюк. Или она держит СКОРПИОНА или ЯЩЕРИЦУ, которые заменяют змею. Марциан характеризует ее по-латыни «involutus», что значит «закрученная». Но это слово означает также «окутанная тьмой». Посему средневековье иногда изображало ее наполовину скрытой под ее плащом, чтобы символизировать ухищрения софистики. В эпоху Ренессанса она может держать ВЕСЫ, чтобы взвешивать истинное и ложное, или ЦВЕТЫ или расцветающую ветвь. Логика может изображаться и в виде старой женщины, облаченной в тогу и погруженной в дискуссию.

*Риторика* была наделена Марцианом воинственным характером, и в эпоху Ренессанса у нее может быть МЕЧ и ЩИТ. Но обычным ее атрибутом является КНИГА, возможно, озаглавленная «Cicero» [лат. — «Цицерон»]. Она может держать также СВИТОК, иногда лишь частично развернутый.

*Геометрия* (по-гречески означает измерение земли) имеет в качестве атрибута шар (земной глобус) (см. ДЕРЖАВА) и ЦИРКУЛЬ (измерительный), которым она в данный момент может его мерить (см. также *Астрономия*). Иногда у нее могут быть другие инструменты: УГОЛЬНИК и ЛИНЕЙКА.

*Арифметика.* Со времен позднего средневековья у Арифметики скрижаль (ДОЩЕЧКА), исписанная цифрами, на которой она может писать. Или — реже — она держит АБАК. Как и у Геометрии, у нее может быть ЛИНЕЙКА.

*Астрономия* (некогда часть более широкой области астрологии) имеет (со времен Марциана) шар (ДЕРЖАВА) — собственно небесный глобус, на котором нанесены созвездия, но далеко не всегда он различим как таковой. Подобно Геометрии, она может измерять его сферическим ЦИРКУЛЕМ. У нее имеется СЕКСТАНТ, первоначально использовавшийся для измерения звезд, и иногда армилярная СФЕРА. Астрономия является также сферой Урании (одной из девяти МУЗ), у которой те же атрибуты.

*Музыка* по традиции предстает в виде женщины, играющей на музыкальном инструменте. В средние века у нее набор из трех или четырех колокольчиков, по которым она ударяет молоточком. Позднее ее инструментами могут быть портативный ОРГАН, ЛЮТНЯ, ВИОЛА или скрипка. Некоторые из

них являются также атрибутами ЦЕЦИЛИИ. У нее может быть ЛЕБЕДЬ (из-за легенды о его песне). Как часть этой серии персонажей Музыка иногда может представляться ОРФЕЕМ, приручающим своей игрой животных.

См. также ФИЛОСОФИЯ, которая стоит над свободными искусствами.

**Семь скорбей Девы Марии,** см. ДЕВА МАРИЯ (2).

**Семь таинств**. Из христианских таинств — актов дарования благости — протестанты признают два — Крещение и Причащение; католики же — семь, которые, помимо двух названных, включают Конфирмацию (Миропомазание), Покаяние (Исповедь), Последнее помазание, Священство и Брак. Изображения этих таинств можно видеть на средневековых купелях и в качестве алтарных циклов в ранней нидерландской живописи, в которой эта тема была излюбленной, по крайней мере, до XVII века. Этот сюжет расцвел в искусстве Контрреформации как реакция на протестантизм, который отрицал сакраментальную сущность Покаяния и расходился (в том, что касается доктрины) с католической Церковью в интерпретации Евхаристии. Отсюда популярность в этот период таких тем покаяния, как плач Петра или коленопреклоненная Мария Магдалина. Тайная Вечеря теперь трактовалась как причащение апостолов, а излюбленными стали изображения Девы Марии и некоторых святых на их смертном одре, получающих последнее причащение. Евхаристия изображалась даже в форме римского триумфа с дароносицей, которую везут на колеснице. Пуссен интерпретировал таинства как семь отдельных картин, четыре из которых основаны на Новом Завете: Крещение Христа, Вручение ключей Петру (Священство), Мария Магдалина, помазывающая ноги Христа (Покаяние) и Тайная Вечеря (Причащение) (Шотландская национальная галерея, Эдинбург).

**Сенека, Смерть С.** (ок. 4 до н. э. — 65 н. э.) (Тацит, «Анналы», 15:60 — 65). Философ-стоик, воспитатель Нерона и впоследствии, находясь в фаворе, влиятельная фигура в политических решениях императора. Будучи обвиненным в заговоре против императора, он по приказу Нерона покончил с собой. Тацит описывает то величие и силу духа, с которыми Сенека пошел на смерть. Продиктовав «многое, что было издано», он вскрыл себе вены и затем принял яд. Чтобы ускорить кончину, его положили в ванну с теплой водой. Его жене, пытавшейся покончить с собой вместе с ним, не удалось это сделать — «по

настоянию воинов рабы и вольноотпущенники перевязывают ей руки и останавливают кровотечение». Эта тема часто встречается в живописи Италии и Северной Европы, особенно в XVII веке, и отражает возрождение интереса к идеалам стоической философии: господство разума и обуздание чувств. Сенека изображается в обстоятельствах, когда, как правило, очень трудно сохранить достоинство. Обычно он обнажен (на нем лишь набедренная повязка); он в бассейне или в ванне с водой. Перед ним на коленях может стоять женщина с пером и бумагой, записывающая его слова. Его сторожат римские воины. Может присутствовать Нерон. (Рубенс, Старая пинакотека, Мюнхен.) Иногда также изображается следующая сцена: Нерон осматривает тело умершего философа.

**Серафим,** см. АНГЕЛ.

**Серафина,** см. ФИНА.

**Сердце.** Символ любви в обоих — религиозном и светском — аспектах; находиться в языках пламени означает высшую страсть. Пламенное сердце — атрибут АВГУСТИНА и АНТОНИЯ ПАДУАНСКОГО, персонифицированного МИЛОСЕРДИЯ и ренессансной ВЕНЕРЫ. Популярная ренессансная эмблема изображает сердце, пронзенное стрелой, с девизом «Omnia vincit Amor» [лат. — «Все побеждает Любовь»] (КУПИДОН, 5). Сердце, пронзенное тремя гвоздями и помещенное внутри тернового венца, является христианским «Священным Сердцем», культ которого распространился в XVII веке. Сердце, коронованное терновым венцом, является эмблемой иезуитов и атрибутом основателя их ордена ИГНАТИЯ ЛОЙОЛЫ. Злая, уродливая старуха, грызущая сердце, — персонифицированная ЗАВИСТЬ.

**Серебряный век,** см. ВЕКА ЧЕЛОВЕЧЕСТВА.

**Серп,** см. КОСА.

**Сеть.** Атрибут апостола АНДРЕЯ. Влюбленные, накрытые сетью, — Венера и Марс (ВЕНЕРА, 8).

**Сеятель.** Тайно пришедший сеятель, поблизости спящие работники — ПШЕНИЦА И ПЛЕВЕЛЫ. Сеятель, сеющий зубы дракона, из земли вырастают воины, вверху парит Минерва — КАДМ. Сеятель, над ним фигура СПРАВЕДЛИВОСТИ — Серебряный век (один из ВЕКОВ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА). Сеятель олицетворяет собой Октябрь или Ноябрь в цикле ДВЕНАДЦАТИ МЕСЯЦЕВ.

**Сивилла.** В античности женщина, наделенная даром пророчества, в особенности жрицы Аполлона. К концу средневековья за-

падная Церковь, интерпретируя высказывания сивилл как предсказание событий христианской истории, признала двенадцать из них как пророков пришествия Христа — языческая параллель ветхозаветным пророкам. Их атрибуты разнообразны. Обычно они держат книгу, в которой записаны их предсказания. Как правило, сивиллы изображаются в виде молодых женщин и часто сопоставляются с пророками. Их имена (которые указывают на место их происхождения) и наиболее часто встречающиеся атрибуты (среди которых есть и некоторые инструменты Страстей и другие христианские символы) следующие: Персидская С.: светильник и змея у нее под ногами; Ливийская С.: свеча и факел; Эрифрейская С.: лилия Благовещения; Кумская С.: чаша (иногда наподобие раковины); Самосская С.: колыбель; Киммерийская С.: рог изобилия или крест; Европейская С.: меч; Тибуртинская С.: отсеченная рука; Агриппинская С.: возможно, рог изобилия Египетской С., кнут; Дельфийская С.: терновый венец; Гелеспонтийская С.: гвозди и крест; Фригийская С.: крест и знамя Воскресения. Они часто носят нечто вроде тюрбана. См. также ЭНЕЙ (8): *Эней и Кумская сивилла;* АПОЛЛОН (7): *Аполлон и Кумская сивилла.*

*Тибуртинская сивилла перед Августом (Октавианом).* Римский сенат постановил праздновать апофеоз — обожествление, то есть признание смертного богом, — императора Августа. Согласно христианской легенде, когда он испросил совета сивиллы, соглашаться ли на это, она предсказала приход младенца, который могущественнее всех римских богов. Тогда небеса разверзлись, явив императору видение Девы Марии, стоящей на алтаре с Младенцем Христом на руках. Эта история истолковывалась как прообраз прихода волхвов. Император иногда изображается снимающим свою корону в знак преклонения, или она может лежать на земле вместе со скипетром.

**Сигизмунда,** см. ГИСМОНДА.

**Сизиф** («Мет.», 4:459). Один из четырех персонажей, обычно фигурирующих вместе в греческой мифологии и искусстве, поскольку все они были осуждены страдать в Гадесе за различные совершенные преступления (трое других — ИКСИОН, ТАНТАЛ и ТИТИЙ). Сизиф, царь Коринфа, слыл при жизни коварным и двуличным. Он был осужден толкать огромный камень на вершину горы, но всякий раз, как только он достигал вершины, камень падал вниз. Он изображается

либо толкающим камень, либо втаскивающим его на своих плечах.

**Силен.** В греческой мифологии сельский бог, один из свиты Бахуса, веселый толстый старый пьяница, однако мудрый, имевший дар пророчествования. Он возглавляет триумфальную процессию Бахуса, двигаясь, возможно, в своей собственной карете, которую везет осел; или же он лежит, развалившись на спине своего животного, поддерживаемый с обеих сторон сатирами.

*Триумф Силена.* Он идет или едет на своем осле, сопровождаемый толпой сатиров, держащих чаши с вином и виноградные ветви. В свите движутся менады с цимбалами. Всех их обвивает плющ — священное для Бахуса растение.

**Сильвестр.** Папа римский с 314 по 335 год, в эпоху правления Константина Великого, римского императора, положившего конец преследованию христиан и признавшего их веру. Согласно распространенной легенде, на сюжет которой было написано немало картин, императора крестил Сильвестр, хотя с исторической точки зрения более вероятным представляется, что обряд этот был совершен на смертном одре императора Евсевием Никомидийским. Известно было, что Константин страдал проказой, единственным средством от которой в то время считалось омовение в крови невинных младенцев. Явившиеся ему во сне Св. Петр и Св. Павел сказали, чтобы он вместо этого послал за Сильвестром. Император послушался, был крещен этим святым и излечился от своей болезни — аллегория на его обращение в христианство. Сильвестр облачен в понтификийские одежды, на нем либо митра, либо тиара. Или он держит портреты Петра и Павла. ВОЛ у его ног служит указанием на того вола, которого он чудодейственным образом воскресил во время спора с волхвом [Замврием]. ДРАКОН — привязанный или прикованный — символизирует побежденное язычество.

*Крещение Константина.* Сильвестр льет святую воду на голову императора, стоящего перед ним на коленях, обнаженного, в одной набедренной повязке, в водоеме или на берегу. Его доспехи и оружие грудой лежат на земле. Римские воины взирают на происходящее — они озадачены. Этот сюжет символизирует важнейший момент в истории становления христианской Церкви — ее официальное признание внутри Римской империи.

Повествовательные циклы, сохранившиеся в Италии, Испании и Франции и относящиеся главным образом к XIII—XV векам, включают в себя следующие сцены: Сильвестр воскрешает вола; он побеждает дракона; Константин возвращает невинных младенцев их матерям; его взору предстает видение Петра и Павла; посланцы Константина призывают Сильвестра; Сильвестр крестит императора. (См. также КОНСТАНТИН ВЕЛИКИЙ, 3.)

**Сильвио и Доринда.** Пара влюбленных — персонажи пьесы «Верный пастух» [«Il Pastor Fido»] итальянского поэта Гварини (1538—1612). Смерть Доринды (4:8—9) напоминает смерть Прокриды (см. КЕФАЛ И ПРОКРИДА), она произошла во многом подобным же образом. Доринда, переодевшаяся пастухом и натянувшая на себя шкуру волка, была случайно убита Сильвио, когда он охотился. Этот сюжет встречается в северной барочной живописи и изображает Доринду, пронзенную в грудь стрелой, лежащую на руках старого слуги Линцо. Сильвио стоит около нее на коленях, вручая Линцо другую стрелу, обнажая при этом свою грудь, поскольку он не желает больше жить.

**Симеон,** см. ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ГОСПОДА В ХРАМЕ.

**Симон-волхв,** падение Симона-волхва, см. ПЕТР, апостол (12).

**Симон Зилот.** Апостол и великомученик. Почти ничего не известно о нем, за исключением того, что после смерти Христа он, как утверждается, путешествовал по Сирии и Месопотамии с Иудой Фаддеем, проповедуя Евангелие. Согласно «Золотой легенде», он был умерщвлен — распилен пополам; другая легенда рассказывает, что он был распят. Его атрибутом является ПИЛА или КРЕСТ. Его культ, вместе с культом Св. Иуды, был возрожден в Германии в XI веке императором Священной Римской империи Генрихом III, покровителем искусств и наук. Фигура Симона чаще всего встречается в искусстве Северной Европы.

**Симон Сток** (?—1265). Английский монах-кармелит, родился в Эйлесфорде (графство Кент). В 1247 году он стал шестым генералом ордена. Хотя он не был канонизирован, ему поклонялись всюду, где господствовала католическая Церковь. Говорили, что он сподобился видения Девы Марии, в котором она предстала перед ним со скапуляром [лат. — *scapular*, то есть наплечник] — длинной накидкой, ниспадающей спереди и сзади, которую носят поверх монашеской рясы. Дева Мария пообещала ему, что тот, кто будет носить ее, будет защищен

от адского огня. Культ наплечника широко распространился среди кармелитов и был санкционирован буллой папы Иоанна XXII. Видение Симона Стока изображается в произведениях, которые заказывались для кармелитских церквей. В нем он предстает коленопреклоненным перед Девой Марией, получая наплечник из ее рук или от Младенца Христа, сидящего у нее на коленях.

**Сиринкс,** нимфа [Сиринга], см. ПАН; флейта Пана, см. ДУДКА и МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ.

**Сисара, Убийство С.** (Суд., 4:12—24). Сисара, ханаанский военачальник, потерпел поражение от израильтян и бежал с поля битвы. Он укрылся в шатре Иаили, жены Хевера Кенеянина, который принадлежал к роду, бывшему в мире с ханаанами. Иаиль дала Сисаре еды и питья и предоставила ему приют. Когда он заснул, она «взяла кол от шатра, и взяла молот в другую руку свою, и подошла к нему тихонько, и вонзила кол в висок его так, что приколола к земле». Затем она позвала израильского командира, чтобы тот увидел ее деяние. Этот сюжет встречается главным образом в искусстве Северной Европы XVI—XVII веков. Сисара в воинском снаряжении ложится спать, тем временем Иаиль заносит гвоздь или кол над его головой, чтобы вбить его своим молотком. Хотя Иаиль и не была иудейкой, она вошла в число героинь древнего Израиля. Этот сюжет иногда составляет пару к сюжету ЮДИФЬ и Олоферн.

**Скалы.** Скальные глыбы, собираемые обнаженными мужчиной и женщиной и бросаемые ими назад за спину, при этом там, где они падают, они приобретают человеческую форму — ДЕВКАЛИОН И ПИРРА; собираемые великанами, олимпийские боги взирают на это со своих высот — БИТВА БОГОВ И ГИГАНТОВ; одноглазый великан бросает кусок скалы в убегающих влюбленных — ГАЛАТЕЯ. Мужчина, несущий в гору на своих плечах каменную глыбу или толкающий ее вверх, — СИЗИФ. Человек, прикованный к скале, его печень клюет орел — ПРОМЕТЕЙ (2); такая же сцена, но печень клюет один или два коршуна — ТИТИЙ; девушка, прикованная к скале, спасенная от чудовища, — ПЕРСЕЙ (2), также ГЕРКУЛЕС (18). Вода вытекает из скалы, когда МОИСЕЙ (9) ударяет по ней своим жезлом. Скала является символом Христа, или Церкви, или вообще христианской твердости — идея, подкрепляемая множеством библейских метафор. См. также КАМЕНЬ.

**Скальпирование,** сдирание кожи ножом (в качестве наказания), см. АПОЛЛОН (4); ВАРФОЛОМЕЙ; СУД КАМБИСА.

**Скелет.** Персонификация СМЕРТИ, часто с КОСОЙ и песочными часами. Скелеты выступают из гробов и из земли на СТРАШНОМ СУДЕ (2). В надгробной скульптуре XIII века их иногда заменяет ЧЕРЕП.

**Скилла,** см. ГЛАВК И СКИЛЛА.

**Скипетр.** Жезл или посох — с ранних времен эмблема власти и один из знаков царского достоинства. Он венчается несколькими характерными способами: скипетр римского консула — орлом; английских королей — шаром и крестом, или голубем; французских королей — геральдической лилией (*fleur-de-lys*). У богов скипетр является атрибутом ЮПИТЕРА; КИБЕЛЫ; ЮНОНЫ (увенчан кукушкой — символом обманутой супружеской верности). Его держит аллегорическая фигура Философии; иногда — СПРАВЕДЛИВОСТИ и ХРАБРОСТИ; персонифицированное Хорошее Правление (ПРАВЛЕНИЕ, ХОРОШЕЕ И ПЛОХОЕ); Европа (ведущая из ЧЕТЫРЕХ ЧАСТЕЙ СВЕТА). Жезл или скипетр архангела ГАВРИИЛА увенчан геральдической лилией (*fleur-de-lys*). Скипетр — традиционный атрибут короля, когда изображается пример его власти. Корона и скипетр у ног ЛЮДОВИКА ТУЛУЗСКОГО — аллюзия на его отречение от престола. Женщина, держащая корону (скипетр лежит у ее ног), и нищий — Мельпомена (МУЗА трагедии). Скипетр — частый символ «Vanitas» [лат. — суета], см. НАТЮРМОРТ. См. также КАДУЦЕЙ; ТИРС; ЖЕЗЛ.

**Скорпион.** Из-за своего предательского, часто смертельного укуса является символом Иуды, а в светской аллегории иногда ассоциируется с Завистью и Ненавистью. В античную эпоху он символизировал Африку и потому является атрибутом персонифицированной Африки (одной из ЧЕТЫРЕХ ЧАСТЕЙ СВЕТА), Земли (одного из ЧЕТЫРЕХ ЭЛЕМЕНТОВ) и Логики (одного из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ). В качестве знака Зодиака (Скорпион), он принадлежит октябрю (одному из ДВЕНАДЦАТИ МЕСЯЦЕВ) и в этом смысле фигурирует в падении ФАЭТОНА.

**Скупость.** Один из Семи смертных грехов. Вместе с Распутством он особенно осуждался средневековой Церковью и потому изображался чаще других. Скупость предстает в облике женщины (но порой и мужчины), иногда с ЗАВЯЗАННЫМИ ГЛАЗАМИ. Ее традиционным атрибутом является КОШЕЛЕК, находящийся либо у нее в руке, либо висящий у нее на шее.

В таком виде она предстает в циклах изображений добродетелей и пороков в готической скульптуре, в средневековых изображениях СТРАШНОГО СУДА и в других моральных аллегориях. Еще одним распространенным ее атрибутом является гарпия — монстр с головой и грудью женщины и с когтями птицы (предание гласит, что гарпия терзает скупых). В качестве олицетворения Скупости гарпия сама предстает с завязанными глазами. У нее может быть множество золотых колокольчиков или яблок — богатство скряг. См. также АД.

**Слава.** Женская фигура в качестве персонификации Славы была известна в классической античности. Она находится в обществе знаменитого умершего (а иногда и живого), которого она уносит на крыльях, как говорит Гораций («Оды», кн. 2, 2:7—8), «нетленных». ТРУБА (которой у нее не было в античную эпоху) является ее неизменным атрибутом в искусстве Ренессанса и более позднего времени, она длинная, прямая, и у нее могут быть крылья. Иногда у Славы две трубы — длинная и короткая: для хорошей и дурной репутации. Порой она держит ПАЛЬМОВУЮ ВЕТВЬ — символ победы, следствием которой она обычно является; по той же причине она может носить КОРОНУ. Иногда она сидит на шаре (ДЕРЖАВЕ) — символе повсеместного ее распространения. Естественно, Слава ассоциируется с историческими фигурами, и потому ее часто можно видеть в скульптуре надгробий. Она может вести на Олимп СЕМЬ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ. ТРИУМФ Славы, в котором она торжествует над Смертью, изображает ее едущей в колеснице, запряженной слонами. Крылатый конь ПЕГАС также является символом Славы. На нем может восседать МЕРКУРИЙ или сама Слава. См. также ГЕРКУЛЕС (21).

**Слепой, ведущий слепого** (Мф., 15:14; Лк., 6:39) «Если слепой ведет слепого, то оба упадут в яму». Так Христос уподобляет фарисеев слепцам. Художники изображают слепых нищих на фоне сельского пейзажа. Их может быть несколько, каждый одной рукой держится за впереди идущего, в другой руке у каждого палка. Ведущий падает в яму. Другие, как можно догадаться, сейчас последуют за ним.

**Слепорожденный, Исцеление С.** (Ин., 9:1—7). Проходя мимо человека, который был слеп от рождения, Христос вернул ему зрение посредством «брения», сделанного из «плюновения», смешанного с пылью. Он отправил слепца умыться в купальне Силоам, и когда тот вернулся, то был уже зрячим. Мы видим

Христа в тот момент, когда он смазывает глаза слепого. Спаситель стоит, окруженный учениками и порой толпой зевак. Человек в нищенском одеянии держит палку, его может сопровождать мальчик — поводырь. Излечение может символизироваться второй фигурой этого же персонажа, его «двойником», стоящим рядом, — он отбрасывает за ненадобностью свою палку. Матфей (20:29—34) описывает схожее исцеление — Христос исцеляет двух слепых неподалеку от Иерихона. Эта сцена происходит вне городских стен. На сей раз Христос просто касается глаз одного из них; второй при этом падает перед ним на колени, ожидая своей очереди. В этом эпизоде видели символ человеческой духовной слепоты, спасти от которой и явился на землю Христос. Апокрифическая история об излечении от слепоты Товита (см. ТОВИЯ) воспринималась в качестве прообраза этой сцены.

**Слепота,** излеченная Христом, — СЛЕПОРОЖДЕННЫЙ, ИСЦЕЛЕНИЕ С. Слепой воин, просящий милостыню, — ВЕЛИЗАРИЙ. Несколько слепых нищих — СЛЕПОЙ, ВЕДУЩИЙ СЛЕПОГО. Слепой старик, увенчанный лавровым венком, возможно, с фиделем в руках, — ГОМЕР. Слепой старик (Товит) и его жена, в дверях, возможно, его помазывает ангел — ТОВИЯ. Слепой мужчина, сжимающий колонны, — САМСОН. Волхв (Елима), ослепленный Павлом, с Варнавой перед римским правителем — ПАВЕЛ, апостол (5). Иудеи, сопровождающие процессию, ослепленные ангелом, — СМЕРТЬ ДЕВЫ МАРИИ. См. также ЗАВЯЗАННЫЕ ГЛАЗА.

**Слон.** Вьючное животное, которое римляне узнали во время пунических войн; с тех пор оно ассоциировалось с воинской победой. Потому колесницу СЛАВЫ везут слоны (см. также ТРИУМФ). Слон является атрибутом персонифицированной Африки (одной из ЧЕТЫРЕХ ЧАСТЕЙ СВЕТА): она может носить голову слона в качестве своего рода головного убора. Слон в палатке, один воин отодвигает занавеску, чтобы продемонстрировать слона другому, — ФАБРИЦИЙ ЛУСЦИН.

**Случай,** персонифицированный, см. УДОБНЫЙ СЛУЧАЙ.

**Смерть.** Средневековый человек осознавал близкое присутствие смерти в своей каждодневной жизни с такой остротой, какая не знакома западному человеку сегодня. Примерно двадцать пять миллионов человек считалось умершими в эпидемиях чумы в XIV веке. Смерть не взирала на чины и звания: молодой и старый, папа и император точно так же, как и безвестный плебей, любовник или воин — всех в

равной степени подстерегала смерть, являвшаяся без предупреждения. Это равенство перед смертью нашло отражение в нескольких темах в искусстве. Фигура Смерти, предстающая в виде скелета, возможно в плаще с капюшоном, и держащая КОСУ или ПЕСОЧНЫЕ ЧАСЫ — атрибуты, общие у нее с ОТЦОМ-ВРЕМЕНЕМ, — обнаруживается в иллюстрациях к «Триумфам» Петрарки (см. ТРИУМФ); эти иллюстрации стали появляться в первой половине XIV века. С этого времени Смерть изображается во множестве аллегорий. Она настигает любовную пару (мужчина тщетно пытается пронзить ее своей шпагой). Ее можно видеть (особенно в немецком искусстве) забирающей ничего не подозревающую обнаженную женщину, занимающуюся своим туалетом: Смерть старается обольстить ее, давая понять, что красота в ее власти. (См. также СУЕТА.) Она забирает воина с поля битвы или настигает другого — того, который на лошади несется с поля боя. Смерть сама на коне, она победоносно косит своей косой людей, падающих под копытами ее коня. Или она стреляет в свои жертвы стрелами — по-видимому, аллюзия на чуму, традиционно считавшуюся переносимой на наконечнике стрелы. Примечательно, но Смерть редко изображалась в надгробной скульптуре вплоть до эпохи Контрреформации. Со второй половины XVII века череп, иногда с крыльями, можно видеть на каменных барельефах надгробий. Этот мотив в следующем столетии развился в изображение полного скелета. (См. также ЧЕРЕП.)

1. *Похоронный танец* иллюстрирует идею того, что все равны перед Смертью. Изображается это так: мы видим ряд фигур, все ниже и ниже по своему социальному положению, начиная от папы римского (на нем тиара) и императора (увенчанного короной), кардиналов и менее высоких церковных чинов, представителей разных профессий и возрастов и вплоть до простолюдинов. Рядом с каждой фигурой скелет. Процессия направляется к могиле. Шествие это являлось ритуальным танцем в религиозной драме, оно изображалось на фресках в церквах и кладбищенских зданиях Северной Европы, особенно в XV веке. Сюжет был традиционным в иллюстрированных книгах этого периода. Похоронный танец отличался от «Пляски Смерти» — популярного средневекового сюжета, основанного на поверье, согласно которому умершие в полночь восставали из своих могил и, прежде чем затребовать новых жертв среди живущих, исполняли на кладбище свой танец.

2. *Встреча трех умерших с тремя живыми.* Предание восточного происхождения повествует о том, как три принца, беззаботно возвращавшиеся с охоты, повстречали на дороге трех умерших, которые обратились к ним со словами: «Кем вы желаете быть, мы уже были; кем мы являемся теперь — вы будете». Эти слова можно встретить в качестве латинской эпитафии: «Sum quod eris, quod es olim fui». Другая версия рассказывает, как трем принцам (или царям) некий отшельник продемонстрировал три открытых гроба с трупом в каждом. Эту тему можно встретить в обоих вариантах на позднесредневековых и ренессансных церковных фресках в Италии и Франции. Трое живых обычно коронованы и могут восседать на конях. Их лица выражают ужас.

См. также ВОЗРАСТЫ ЧЕЛОВЕКА; ARS MORIENDI; СМЕРТЬ, СЦЕНЫ С.

**Смерть Девы Марии.** Смерть Девы Марии образует цикл сцен, которые широко изображались в христианском искусстве, особенно в церквах, посвященных Богоматери. Сама сцена смерти соединялась со сценой Взятия на небо (УСПЕНИЕ) Девы Марии. Ранняя апокрифическая литература содержит несколько версий этой истории, датируемых IV веком. «Золотая легенда», появившаяся в XIII веке — в то время, когда особенно расцвел культ Девы Марии, — дает пространный рассказ об этом событии, основанный на апокрифических текстах. С тех пор сюжет изображается очень часто.

1. *Возвещение о смерти Девы Марии.* В старости Деву Марию, страстно желавшую вновь соединиться со своим сыном, посетил ангел, предсказавший ей смерть через три дня. Он одарил ее ветвью «райской пальмы», которую должны были нести перед ее одром. Богоматерь вознесла молитву, чтобы перед смертью ей было дано увидеть апостолов и родню свою. Порой эта сцена напоминает Благовещение (о воплощении Божества в Христе), с той лишь разницей, что теперь в руке у ангела пальмовая ветвь, а не лилия или скипетр. Реже он держит свечу. По традиции ангела отождествляют с архангелом МИХАИЛОМ, предвестником смерти, но он не обязательно всегда изображается подобным образом.

2. *Причащение Девы Марии.* Последнее причащение Девы Марии, которое она получает из рук Иоанна Евангелиста или от Христа. Это была излюбленная тема в искусстве контрреформаторской Церкви, особо почитавшей культ СЕМИ ТАИНСТВ. Параллельными этому сюжету являются темы послед-

него причащения ИЕРОНИМА, ФРАНЦИСКА АССИЗСКОГО и МАРИИ МАГДАЛИНЫ.

3. *Смерть Девы Марии.* Сюжет, из всей серии изображаемый наиболее часто. Согласно одной традиции, Дева Мария не умерла, а лишь уснула и спала в течение трех дней до своего воскресения, отсюда термин «успение». «Золотая легенда» повествует о том, как ангел побудил апостолов, рассеявшихся к тому времени по всему миру, на облаке перенестись к дверям дома Девы Марии. (Иногда они изображаются именно таким образом.) «И около третьего часа ночи пришел Иисус Христос с нежной мелодией и песней, с сонмом ангелов» и с патриархами, мучениками, исповедниками и девами. «И так поутру душа покинула тело и вознеслась на руках ее сына». Эта сцена показывает тело Девы Марии на ложе или в гробу или — особенно в искусстве северного Ренессанса — на кровати под балдахином в типичном домашнем интерьере. Она может быть еще жива и держать горящую свечу — в соответствии со старой традицией вставлять в руки умирающего свечу (ее свет — это символ христианской веры). Вокруг стоят апостолы. Св. Иоанн держит пальмовую ветвь, данную ему Девой Марией, или, возможно, проливает слезы или стоит на коленях у ее кровати. Св. Андрей может размахивать кадилом. Св. Петр, иногда в епископских одеждах, держит книгу и руководит церемонией. Христос, фигура которого появляется лишь в ранних произведениях, созданных примерно до XV века, стоит позади кровати, держа в своих руках маленькую фигурку, которая не что иное, как душа Девы Марии; или он является вверху вместе с ангелами в ореоле или мандорле. Две скорбящие женщины — это вдовы, подруги Девы Марии, которым она завещала свои одежды. Контрреформация учила, что Дева Мария умерла без боли, смерть взяла ее в бессознательном состоянии; таким образом, в искусстве XVII века она иногда изображается не в постели, а в кресле или на троне, с откинутой назад головой, окруженная апостолами.

4. *Перенесение тела Девы Марии ко гробу.* Тело Девы Марии было перенесено апостолами. Впереди идет Св. Иоанн, он несет в качестве талисмана райскую пальмовую ветвь. Один иудейский первосвященник, полный ненависти, попытался перевернуть гроб. «Когда дерзкие руки священника коснулись одра, тотчас невидимый ангел рассек их посередине невещественным мечом Божия отмщения, и они повисли, не отрыва-

ясь от одра», сам же первосвященник пал на землю, неистово крича. Некоторые версии этого сюжета показывают ангела, отсекающего руки первосвященника, или множество иудеев, ослепленных ангелами. Эти детали редко встречаются, кроме как в искусстве Ренессанса.

5. *Погребение.* Довольно редкий сюжет. Тело Девы Марии лежит на пелене, которую апостолы или ангелы опускают в саркофаг. Вверху в мандорле может быть изображен Христос.

См. также УСПЕНИЕ.

**Смерть, Сцены С.** Страдания христианского мученика образуют значительный корпус тем в религиозном искусстве. Информация о «веке мучеников», то есть о мучениках первых веков христианства, преследовавшихся в Римской империи вплоть до эпохи Константина, и подробности их страданий известны нам по таким трудам, как «Церковная история» Евсевия, датируемая первой четвертью IV века. Культ мучеников и их реликвий в средние века породил обширную литературу, многие сюжеты которой являются свободной обработкой вымышленных житий, заимствованных у ранних историков. Общей особенностью этих рассказов является стойкость мучеников, позволявшая им перенести множество смертельных истязаний, пока он или она не были обезглавлены мечом. Таким образом, сцены мученичества, предстающие в произведениях искусства, часто не являются сценами смерти в строгом смысле. Себастьян, пронзенный стрелами, Иоанн Евангелист в чане с кипящим маслом и Екатерина на своем колесе — вот примеры этого рода. Смерть евангелистов и апостолов, как правило, не подчиняется этой схеме.

*Виды мученичества. Обезглавливание:* МАТФЕЙ; ИАКОВ СТАРШИЙ; ПАВЕЛ, апостол; КОСМА И ДАМИАН (оба коленопреклоненные); ХРИСТОФОР; ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРИЙСКАЯ; ВАРВАРА (палач в тюрбане); МАРГАРИТА АНТИОХИЙСКАЯ; ДОРОТЕЯ (ангел парит над нею с корзиной цветов или фруктов); АПОЛЛОНИЯ; ЦЕЦИЛИЯ (даже после нанесенных ей ударов кинжалом оставалась жива в течение трех дней); АГНЕССА; ДОНАТ АРЕЦЦКИЙ; ИАННУАРИЙ; МАВРИКИЙ (воин); ДЕНИ (Дионисий). *Пронзание мечом, копьем или кинжалом:* ФОМА, апостол; СЕБАСТЬЯН; ЛЮЦЦИЯ; ИУСТИНА; ПЕТР МУЧЕНИК; Плакид и Флавия (БЕНЕДИКТ, 5); УРСУЛА; ФОМА БЕКЕТ; КРИСТИНА. *Распятие:* апостолы ПЕТР, АНДРЕЙ, ФИЛИПП; КОСМА И ДАМИАН. *Побитие камнями:* СТЕФАН; ФИЛИПП (апостол).

*Скальпирование:* ВАРФОЛОМЕЙ. *Протаскивание по улицам:* МАРК. *Привязывание к диким лошадям:* ИППОЛИТ. *Утопление в море с якорем на шее:* КЛИМЕНТ. *Погружение в чан:* ИОАНН ЕВАНГЕЛИСТ. *Поджаривание на железной решетке для пытки огнем:* ЛАВРЕНТИЙ. *Обрезание сосков:* АГАТА. *Извлечение внутренностей:* ЭРАЗМ.

Смертный одр святого, особенно основателя монашеского ордена, является важной частью молитвенного образа. Часто это последняя сцена в цикле эпизодов из его (или ее) жития. Святой обычно лежит перед алтарем, окруженный скорбящими монахами (или монахинями) его ордена или священниками, или на катафалке в сопровождении присутствующих переносится к могиле. Именно так изображаются АНТОНИЙ ВЕЛИКИЙ; ИЕРОНИМ; ФРАНЦИСК АССИЗСКИЙ; ДОМИНИК; БЕРНАРДИН СИЕНСКИЙ; КЛАРА; ЕЛИЗАВЕТА ВЕНГЕРСКАЯ; ФИЛИПП БЕНИТИЙ; ИОАНН ГУАЛЬБЕРТО; БРУНО; НОРБЕРТ.

В искусстве имеется много других сцен смерти, особенно из Ветхого Завета, античной истории и мифологии. Наиболее важные следующие:

### *Насильственная смерть*

*Казнь, убийство, несчастный случай. (а) Мужчины. Мечом:* мудрец (в набедренной повязке), убиваемый римским воином, — АРХИМЕД; египтянин — МОИСЕЕМ (3); Амон, пирующий в шатре, — людьми Авесалома (ДАВИД, 8). (Подробнее см. ГОЛОВА: *Отсеченная голова.*) *Стрелой:* в пятку — АХИЛЛЕС (4); несколько стрел, пронзающих мертвое тело, — СТРЕЛЬБА В МЕРТВОЕ ТЕЛО. *Кинжалом:* ЦЕЗАРЯ, Гая Юлия — заговорщики; старика (Пелиаса) — его дочь МЕДЕЯ. *Скальпирование ножом:* Марсия, подвешенного на дереве за кисти рук, — АПОЛЛОН (4). *Растерзание менадами:* ОРФЕЙ (3). *Кол:* СИСАРА, УБИЙСТВО С. *Челюстной костью:* филистимлян САМСОНОМ; братоубийство Каина — КАИН И АВЕЛЬ. *Диском:* Гиакинта — АПОЛЛОН (11). Адонис, убитый кабаном, найден ВЕНЕРОЙ (5). Дарий, лежащий раненным в колеснице, найден АЛЕКСАНДРОМ ВЕЛИКИМ (7).

*(б) Женщины. Мечом:* коленопреклоненная перед алтарем, убиваемая греческими воинами, — ПОЛИКСЕНА; с волосами-змеями (Медуза) — ПЕРСЕЕМ (1); коленопреклоненная девушка — воином (ДОЧЬ ИЕФФАЯ). *Стрелой:* девушка на

руках старика, юноша на коленях — СИЛЬВИО И ДОРИНДА; девушка, обнаруженная юношей (или оплакивающим ее Фавном), — КЕФАЛ И ПРОКРИДА; девушка, пораженная насмерть богом с луком, кентавр, держащий младенца, — АПОЛЛОН (10). *Укусом змеи:* змея, обвивающая ногу девушки, — ОРФЕЙ (смерть Эвридики). Смертная СЕМЕЛА убита молнией Юпитера.

*Самоубийство. (а) Мужчина.* На погребальном костре — ГЕРКУЛЕС (25); юноша (мечом), найденный девушкой, — ПИРАМ И ФИСБА; в спальне, мечом (с книгой) — КАТОН, СМЕРТЬ К.; старик в ванне или с ногами, погруженными в таз, в присутствии воинов — СЕНЕКА, СМЕРТЬ С.; висящий на дереве, с выпавшими наружу внутренностями — ИУДА ИСКАРИОТ.

*(б) Женщина.* На постели, рядом лежит воинское снаряжение, — ДИДОНА (убита мечом или на погребальном костре); мечом или кинжалом — ПОХИЩЕНИЕ ЛУКРЕЦИИ; от укуса змеи — КЛЕОПАТРА (3).

### *Естественная смерть*

*Смертный одр. (а) Мужчина.* Оплакивающие женщина и дети, возможно, военное снаряжение и воины (смерть Гектора) — ТРОЯНСКАЯ ВОЙНА (6); аналогичная сцена (но нет ребенка) — ГЕРМАНИК, СМЕРТЬ Г.; священник, отправляющий обряд Extreme Unction [лат. — последнее помазание (елеосвящение)], — СЕМЬ ТАИНСТВ; святой, воскрешающий мертвое тело, лежащее на постели, изумленные соплеменники — ФРАНЦИСК КСАВЕРИЙ.

*(б) Женщина.* Дева Мария, окруженная апостолами, иногда присутствует Христос — СМЕРТЬ ДЕВЫ МАРИИ; обнаженная женщина, на которую взирает римский император, — НЕРОН ПЕРЕД ТЕЛОМ АГРИППИНЫ; МАРИЯ ЕГИПЕТСКАЯ, обнаруженная в пустыне священником. СХОЛАСТИКА (ее душа, воспаряет в виде голубя).

*Другие естественные смерти.* МОИСЕЙ, на вершине горы, оплакиваемый его родственниками (10); ОМОБУОНО (богатый купец) в церкви, поддерживаемый ангелами; ФРАНЦИСК КСАВЕРИЙ, обнаруженный аборигенами в одинокой хижине; ГУБЕРТ, в епископском облачении, уже давно усопший, поднимается из могилы; нищий под лестницей — АЛЕКСИЙ; пилигрим в тюремной камере, обнаруженный охранником, — РОХ; НАРЦИСС — юноша, умерший, лежит у водоема.

*Смерть многих*

Люди и животные, устлавшие землю, — МОИСЕЙ (6) (смерть первородных); младенцы, убиваемые воинами, — ИЗБИЕНИЕ МЛАДЕНЦЕВ; Ананий и Сапфира, пораженные насмерть, — ПЕТР, апостол (6); мужчина и женщина в постели, убитые ЮЛИАНОМ ГОСПИТАЛИТОМ; резня молодых женщин воинами (гавань и корабли) — УРСУЛА; распятые воины «Фиваидского легиона» — МАВРИКИЙ; жертвы чумы на улице, которым явился КАРЛО БОРРОМЕО; юноши и дети, убитые стрелами Аполлона и Дианы, — НИОБА; юноша и девушка, оба павшие на один меч, — ПИРАМ И ФИСБА; мужчина с четырьмя детьми в комнате — УГОЛИНО ДЕЛЛА ГЕРАРДЕСКА. См. также БИТВА, СЦЕНЫ Б.

**Смеющийся и плачущий философы,** см. ДЕМОКРИТ И ГЕРАКЛИТ.

**Смирение** (лат. — *Humilitas*). Одна из редких добродетелей в религиозной и светской аллегории, изображаемая в виде женщины с АГНЦЕМ, попирающей КОРОНУ. Она может держать шар (ее универсальность) (см. ДЕРЖАВА). Ее потупленный взгляд выражает ее умеренность. В готической скульптуре ей противостоит порок Гордыни (лат. — *Superbia*), который изображается в виде наездника, падающего со своей лошади. В XV веке у Смирения иногда бывают крылья, которые, вместе с ее склоненной головой, указывают на идею, что чем смиреннее ты есть, тем выше вознесется твой дух. По поводу Мадонны Смирения см. ДЕВА МАРИЯ (11). Фигура Смирения обычно босоногая.

**Смоковница.** Иногда заменяет яблоню как Древо познания, хотя и не пользуется особым предпочтением, как этого можно было бы ожидать, у художников Южной Европы. После Грехопадения Адам и Ева сшили себе опоясания из смоковных листьев. (Быт., 3:7). См. АДАМ И ЕВА.

**Сноп сена,** см. РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО, (4); ЗЕРНО.

**Снятие с креста** (Мф., 27:57—58; Мк., 15:42—46; Лк., 23:50—54; Ин., 19:38—40). Этот эпизод, происшедший сразу после распятия, упоминается во всех четырех Евангелиях. Иосиф Аримафейский, богатый и уважаемый член Синедриона (иудейского законодательного совета в Иерусалиме) и тайный ученик Христа, получил у Пилата, прокуратора Иудеи, разрешение снять тело Христа с креста. Он принес льняную простыню, и вместе с Никодимом, принесшим мирру и алое, чтобы забаль-

замировать тело, они сняли его и обернули в пелены (согласно Иоанну, этот Никодим был тем самым человеком, который посетил Христа ночью (см. НИКОДИМ, ХРИСТОС, НАСТАВЛЯЮЩИЙ Н.). Мы видим гвозди, которые извлекают из тела. Или бывает запечатлен тот момент, когда тело опускают с креста. Некоторые церковные авторитеты делают различие между этой сценой и собственно снятием, то есть актом положения тела на землю, но в наименовании картин это разделение эпизодов редко отражается. Ранние образцы в западном искусстве основаны на византийских оригиналах X—XI веков, представляющих четырех главных участников: Никодима с клещами, вытаскивающего гвоздь из левой руки, Иосифа, принимающего на себя вес тела, Деву Марию, которая держит правую — освобожденную — руку, и апостола Иоанна, сокрушенного, стоящего несколько поодаль. Два последних персонажа, присутствующих в сцене РАСПЯТИЯ ХРИСТА (5), также постоянно изображаются вместе с Иосифом и Никодимом в эпизодах, следующих за данной сценой и ведущих к эпизоду Положения во гроб. (См. PIETÀ; ПЕРЕНЕСЕНИЕ ТЕЛА ХРИСТА; ПОЛОЖЕНИЕ ВО ГРОБ.) Развитие этой темы на протяжении всей истории живописи Возрождения и барокко всегда шло в направлении все большего усложнения трактовки и увеличения числа персонажей. В XIV—XV веках обычно изображались две лестницы — по одной с каждой стороны поперечины креста — и на них двое мужчин — Иосиф и Никодим, поддерживающие тело. Внизу стоят Дева Мария со своими спутницами и Св. Иоанн. У основания креста можно видеть череп Адама (см. РАСПЯТИЕ ХРИСТА, 9). Начиная с XVI века и особенно в поздней живописи испанских Нидерландов трактовка этой темы становится свободнее и полнее. Крест изображается не фронтально, лестниц часто четыре, и еще двое неизвестных мужчин помогают Иосифу и Никодиму спустить тело. Коленопреклоненная Мария Магдалина, возможно, целует ноги Христа. Третьей женщиной является Мария, жена Клеопа, о присутствии которой в сцене распятия Христа упоминает Иоанн. На земле лежат инструменты Страстей: терновый венец, гвозди, иногда табличка с надписью и губка. По другой версии изображения этого сюжета тело скользит вниз по длинному полотнищу, свисающему сверху донизу.

Иосифа и Никодима можно идентифицировать по их одежде. Первый часто одет богаче и изысканнее, возможно, в

головном уборе, тогда как облик второго говорит о менее высоком его социальном положении. В эпоху раннего Возрождения именно Никодима мы видим извлекающим гвозди из ног Христа. Св. Иоанн, как обычно, молод, часто у него длинные волосы. Иногда он принимает активное участие в происходящем действии, особенно в заключительный момент, поддерживая спускаемое тело. До эпохи Контрреформации Дева Мария иногда изображалась теряющей сознание и падающей без чувств на руки тех, кто рядом с нею, но в более поздних произведениях она стоит, возможно, стиснув руки в молчаливом страдании. (См. РАСПЯТИЕ ХРИСТА, 6.) Магдалина, которой особо поклонялись в эпоху Контрреформации как олицетворению христианского покаяния, часто предстает центральной фигурой в примерах этого сюжета, относящихся к XVII веку. Она в дорогих одеждах и своими длинными волосами может вытирать ноги Христа, как в сцене РАСПЯТИЯ ХРИСТА — аллюзия на ее более ранний порыв в доме Симона Фарисея (см. МАРИЯ МАГДАЛИНА, 1).

**Собака.** На Востоке считалась нечистым и воровским животным; она редко упоминается в Библии, и то лишь в отрицательном смысле. Для Плиния Старшего («Естественная история», 8:40) она была, наряду с лошадью, наиболее преданным человеку животным — добродетель, которую она символизирует в средневековом и более позднем искусстве. Собака сопровождает ОХОТНИКА. Она является атрибутом ДОМИНИКА (с горящим светильником в пасти); МАРГАРИТЫ КРОТОНСКОЙ (обычно спаниель); РОХА (пилигрима, которому она в пустыне принесла хлеба). В живописи доминиканской традиции собаки (*domini canes* [лат. — «псы Господни»] — каламбур из имени монаха) могут изображаться отводящими волны (еретики), накатывающиеся на корабль (вера). На ТАЙНОЙ ВЕЧЕРИ собака может лежать рядом с Иудой. В библейских сценах она сопровождает ТОВИЮ и ангела; нищего у калитки дома богача (БОГАЧ И ЛАЗАРЬ); хананеянку, склонившуюся на колени перед Христом (ДОЧЬ ХАНАНЕЯНКИ, ХРИСТОС ИСЦЕЛЯЕТ Д.Х.). Апостол АНДРЕЙ изгоняет семь псов, одержимых демонами. В античных сюжетах собака является атрибутом охотницы ДИАНЫ. Собаки Актеона кидаются на своего хозяина (ДИАНА, 3). Они сопровождают охотников Адониса (ВЕНЕРА, 5) и Кефала (КЕФАЛ И ПРОКРИДА; АВРОРА). В аллегорических сюжетах собака является атрибутом персонифицированной ВЕРНОСТИ. В портретной живо-

писи, лежа у ног женщины или у нее на коленях, она указывает на супружескую верность или, если это вдова, на ее верность памяти мужа. Собака имеет аналогичное значение в парных супружеских портретах. В противоположном смысле собака иногда является атрибутом ЗАВИСТИ. Она сопровождает МЕЛАНХОЛИЮ (один из ЧЕТЫРЕХ ТЕМПЕРАМЕНТОВ), Обоняние (одно из ПЯТИ ЧУВСТВ) и является частью трехглавого монстра, символизирующего БЛАГОРАЗУМИЕ. Многоголовый (обычно трехглавый) пес — ЦЕРБЕР.

**Сова.** В античной Греции ассоциировалась с Афиной (Минервой) — ее можно было найти на оборотной стороне монет, содержавших изображение богини. Потому она стала символом мудрости, которую Минерва олицетворяет. Она — традиционный атрибут этой богини, и возможно, сидит на груде книг. Как птица ночная, она также атрибут персонифицированной НОЧИ и Сна (см. СОН, ЦАРСТВО С.).

**Согласие.** Входит в число малых добродетелей. Оно изображается в готической скульптуре в виде женщины с оливковой ветвью (ОЛИВА) на щите, который она держит. Согласию противоположен Разлад (сцена домашнего конфликта). В поздний период фигура Согласия предстает в произведениях, прославляющих большие государственные дела, такие, как окончание войны. У этой фигуры РОГ ИЗОБИЛИЯ (изобилие, которое приходит с установлением мира). Два голубя, обращенные друг к другу, указывают на мирные намерения обеих сторон. Пучок СТРЕЛ, подобно охапке розг с топориком в середине, означает силу, даваемую единением, то есть при согласии. Связанный сноп зерна имеет тот же смысл.

**Сокол.** Хищная птица, натасканная для охоты. Атрибут БАВОНА и ЮЛИАНА ГОСПИТАЛИТА. С бриллиантовым кольцом в клюве и с девизом «Semper» (лат. — «Всегда») является эмблемой (*impresa*) Пьеро Медичи (1414—1469).

**Сократ** (469—399 до н. э.). Афинский философ, как правило, изображаемый в двух сценах: в аллегорической, отражающей его влияние на молодежь, и в сцене его смерти.

1. *Сократ и зеркало.* Диоген Лаэртский в своей «Жизни философов» [«О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов»] (2:33) рассказывает о том, что Сократ «молодым людям советовал почаще смотреть в зеркало: красивым — чтобы не срамить своей красоты, безобразным — чтобы воспитанием скрасить безобразие». Аллегория, выводимая из этого — Сократ, научающий молодежь самопознанию, иллюстри-

рующая девиз: «Познай себя», — встречается в итальянской барочной живописи. Философ указывает на ЗЕРКАЛО, в которое всматривается малыш или юноша. Другие молодые люди могут стоять рядом, погруженные в глубокое раздумье. Зеркало, как символ самосознания, связывается также с БЛАГОРАЗУМИЕМ и ИСТИНОЙ.

2. *Смерть Сократа.* Платоновский «Федон» — диалог, касающийся бессмертия души, — завершается описанием смерти Сократа. В тюрьме, приговоренный к смерти по обвинению в безбожии и совращении юношества посредством своих идей, Сократ осушил чашу с ядом, которую передал ему слуга. Затем, в присутствии своих учеников, которых он осуждал за неудержное проявление горя, он, со спокойствием и достоинством, лег в ожидании прихода смерти. Эта тема, редко встречающаяся в итальянском искусстве, была популярна у французских художников неоклассицизма с конца XVIII века. Сила духа Сократа, когда он опускается на смертный одр, контрастирует с душевными страданиями молодых людей.

**Сокровищница.** Сундук с сокровищами, открытый, в нем лежит сердце — АНТОНИЙ ПАДУАНСКИЙ. Женщина, кладущая монету в сокровищницу в храме, — ЛЕПТА ВДОВЫ.

**Солдат,** см. ВОИН.

**Солнце.** Атрибут персонифицированной ИСТИНЫ, поскольку в его свете все становится ясным. Она держит его в руке. Аналогичным образом оно высвечивает любовные связи Марса и Венеры (8). Солнце, луна и звезды были созданы на четвертый день СОТВОРЕНИЯ МИРА. Иосиф (1), сын Иакова, видел сон о том, что они поклоняются ему. Солнце и луна изображаются в сцене РАСПЯТИЯ ХРИСТА (11). По поводу Аполлона и Гелиоса, как богов-солнце, см. АПОЛЛОН. Жена Апокалипсиса, «облаченная в солнце», — см. ДЕВА МАРИЯ (4). Солнце было эмблемой Людовика XIV, короля Франции.

**Соломон** (ок. 970—931 до н. э.). Сын Давида и Вирсавии, третий царь объединенного Израиля. В царствование Соломона строился Иерусалимский храм. (Соломон может изображаться наблюдающим за работой.) Его двор славился великолепием и роскошью. Множество его жен-чужестранок и наложниц принесли с собой языческие культы, что стало причиной идолопоклонства Соломона и в конечном счете привело к упадку и разделению его царства. Кроме царской короны, у него нет других каких-то особых атрибутов. Его трон, который появля-

ется в нескольких сценах, описан как сделанный из слоновой кости, украшенный золотом и имеющий шесть ступеней — на каждой по льву с обеих сторон. Мать свою Вирсавию, пришедшую к нему испросить его благосклонности (1 Цар., 2:19), он усадил на трон по правую от себя руку — эпизод, который фигурирует в религиозном искусстве в качестве прообраза КОРОНОВАНИЯ ДЕВЫ МАРИИ. Сам Соломон, подобно Давиду, был ветхозаветным «типом» Христа.

1. *Суд Соломона* (1 Цар., 3:16—28). Соломон был призван рассудить притязания двух блудниц, которые жили в одном доме и почти одновременно родили. Один ребенок умер, и каждая из женщин утверждала, что другой принадлежит ей. Чтобы установить истину, царь приказал подать меч и сказал: «Рассеките живое дитя надвое и отдайте половину одной и половину другой». В этот момент истинная мать обнаружила себя тем, что отказалась от притязаний на младенца, лишь бы его жизнь была сохранена. Младенец был возвращен ей. Эта сцена, широко распространенная в христианском искусстве, демонстрирует Соломона на его троне, окруженного придворными; перед ним две взывающие к нему женщины. Палач стоит, держа живого младенца поднятым на своей руке, с обнаженным мечом в другой. Мертвый младенец лежит на земле. Этот сюжет сделался прообразом Страшного Суда и стал использоваться как символ справедливости в широком смысле.

2. *Соломон и царица Савская* (2 Цар., 10:1—13). Целью визита царицы к Соломону было удовлетворить любопытство, возникшее у нее после рассказов о его мудрости и великолепии его двора. Она пришла с большим караваном верблюдов, которые «навьючены были благовониями и великим множеством золота и драгоценными камнями». Царь со своей стороны дал царице «все, чего она желала и чего просила, сверх того, что подарил ей царь Соломон своими руками». Она изображается двумя способами: либо перед его троном, ее придворные несут блюда и урны, полные даров; либо она сидит рядом с ним. Этот сюжет был принят в качестве прообраза поклонения волхвов.

3. *Идолопоклонство Соломона* (1 Цар., 11:1—8). На старости лет Соломон все более и более втягивался в языческие культы, привнесенные в Израиль женами его большого гарема, взятыми из соседних царств. Библия упоминает Хамоса и Молоха — богов, требовавших себе человеческих жертв, и Астарту, хана-

нейскую богиню плодородия, тотемом которой была «Ашера» — медный змей Исхода (см. МОИСЕЙ, 12). Соломон обычно изображается у алтаря, совершая жертвоприношение. Сцена может включать языческие статуи или золотого тельца. Этот сюжет использовался в протестантских странах в XVI—XVII веках, чтобы выразить отношение протестантов к скульптурным образам в римской Церкви, которые реформаты считали идолопоклонническими.

См. также СТРЕЛЬБА В МЕРТВОЕ ТЕЛО.

**Солон,** см. КРЕЗ И СОЛОН.

**Сон, Царство С.** («Дом Сна»; «Царство Гипноса»). Гипнос (греческая персонификация Сна) был братом Танатоса (бога Смерти). Их матерью была Никта (богиня Ночи), которая изображается с распростертыми крыльями, держащей по младенцу на каждой руке: белый — Сон, черный — Смерть. У Сна, как и у Смерти, крылья; его атрибутами являются СОВА и МАК (наркотические свойства последнего были известны в античности). Покои Сна описаны Овидием («Мет.», 11: 589 — 632). Это пещера в горе, через которую течет река Лета, изображаемая в виде дремлющего речного бога, склонившегося на свою урну. Сам Сон почивает на ложе, накрытом пологом. Рядом его сын Морфей — бог сновидений (отсюда название снотворного — морфий), у которого также крылья, и часто присутствует сама Смерть во всем черном. Место это однажды посетила Ирида, вестница Юноны, с приказом послать с заданием Морфея. Она изображается спускающейся на блестящих крыльях по радуге и будящей спящих богов. Другой посетительницей царства сна была сама Юнона, замыслившая заговор против своего мужа Юпитера во время Троянской войны и нуждавшаяся в помощи, чтобы усыпить его. Ее изображают в той же обстановке, выходящей из своей колесницы, которую везут павлины.

**Сорианский портрет,** см. ДОМИНИК (7).

**Сострадание,** см. ИСТИНА; ДЕВА МАРИЯ (3); Шесть дел Милосердия, см. МИЛОСЕРДИЕ.

**Сотворение мира.** Из нескольких стадий сотворения мира последняя — сотворение человека — наиболее часто встречается в живописи. (См. АДАМ И ЕВА.) Сюжет (как цикл сцен) встречается в иллюминированных кодексах книги Бытия и в монументальном искусстве XII века. Эта тема наиболее широко предстает на скульптурных порталах и в витражах готических церквей. Целью украшений средневековой Церкви было

дать полное визуальное воплощение христианского земного мира — микрокосмоса христианства, в котором этапы сотворения мира занимали соответствующее место. Первые две книги Бытия содержат два рассказа, несколько разнящихся в том, что касается порядка событий. В первой книге говорится, что в шесть дней происходило следующее: в первый день — отделение света от тьмы, во второй — отделение вод над твердью от вод под твердью, в третий — создание суши и растительности, в четвертый — сотворение солнца, луны и звезд (Бога можно видеть помещающим их на небе, иногда с помощью ангелов), в пятый — сотворение птиц и рыб, в шестой — сотворение животных (иногда это происходит в пятый день), а также мужчины и женщины. На протяжении всего цикла каждый акт творения предстает завершаемым либо Первым, либо Вторым лицом Троицы. Композиция цикла может варьироваться. Микеланджело в Сикстинской капелле видоизменил его и добавил Падение человека и его наказание Потопом. Бог изображается также измеряющим циркулем землю.

**Софониба** [Софонисба] (Ливий, 30:15). Дочь карфагенского полководца Гасдрубала времен 2-й Пунической войны. Она вышла замуж за принца соседней Нумидии, состоявшей в союзе с Римом, и преуспела в том, чтобы отдалить его от римских владык. Но его захватил другой нумидийский предводитель, Масинисса, который в свою очередь влюбился в Софонибу и также женился на ней. Чтобы предотвратить потерю второго союзника по той же причине, римский военачальник Сципион потребовал, чтобы она была схвачена и в качестве пленницы прислана в Рим. Ее муж, не осмелившись ослушаться Сципиону, послал ей чашу яда, который она выпила. Смерть Софонибы является популярным сюжетом у барочных художников Италии и Северной Европы. Обычно она богато убрана и сидит, держа большой бокал или получая его от склонившегося перед ней на колено слуги (Рембрандт, Прадо, Мадрид). Этот сюжет напоминает АРТЕМИЗИЮ, выпивающую прах своего мужа.

**Сошествие во Ад** («Адское мучение»). («Мучить» используется здесь в старом значении — в смысле «разрушительного действия», «лишения».) Христианский догмат о том, что после своей смерти Христос спустился в Ад, не имеет ясного обоснования в Священном Писании. Эта концепция была сформулирована ранней Церковью и стала предметом веры

впервые в IV веке. Бог или герой, спускающийся в подземное царство, чтобы вернуть оттуда умершего, — хорошо известный сюжет античной мифологии (см. ОРФЕЙ, 3; ГЕРКУЛЕС, 20). Именно из этого зерна могла вырасти христианская идея. Уже во II веке существовал целый корпус произведений, содержащих описание сошествия Христа в Ад, того, как он победил Сатану и освободил души ветхозаветных святых. Считалось, что, поскольку обитатели подземного царства жили и умерли в ту эпоху, когда не было благодати христианских Таинств, они препровождались в подземный мир ждать прихода Христа, который спасет их. Эта история впервые была поведана в виде связанного рассказа в апокрифическом Евангелии от Никодима (возможно, V века), где мы читаем, что медные врата были сломаны и все мертвые, которые были скованы, освободились от своих пут, и «пришел Царь славы...». Сатана был закован в железо. «И простирая руку Свою, сотворил Господь знамение крестное на Адаме и на всех святых Своих. И держа правую руку Адама, вышел из Ада, и все святые последовали Богу». Отцы ранней Церкви, размышлявшие об этом, пришли к выводу, что, в сущности, это произошло не в самом Аду, а на его границе, или, иначе, в преддверии Ада — Лимбе (лат. — *limbus*). Этот сюжет приобрел большую популярность в средневековой драме и литературе. В «Золотой легенде» он пересказан по версии, имеющейся в Евангелии от Никодима; у Данте («Ад», песнь 4) Лимб образует первый круг Ада и населен язычниками, поэтами, философами и героями классической античности. В средневековом искусстве этот сюжет составляет одну из сцен в цикле Страстей Христовых. Он продолжал изображаться на протяжении эпохи Возрождения, но после XVI века встречается редко. Христос, держащий хоругвь Воскресения (красный крест на белом фоне, иногда наоборот), вступает в Ад через портал. Двери, сорванные с петель, брошены на землю, они прижали собою Сатану. Демоны улетают во тьму. Множество фигур появляется из пещеры; первая из них тянется, чтобы схватить руку Христа, — это Адам. Он старый и седобородый. Позади него могут быть Ева и Авель, со своим пастушеским посохом и, возможно, облаченный в шкуры. Среди других фигур — Моисей с лучами света наподобие рогов; царь Давид, на котором корона; раскаявшийся разбойник, держащий крест (Христос обещал, что разбойник будет с ним на небе); Иоанн Креститель, последний из пророков, держащий крест. За ними следуют бородатые

и коронованные патриархи. В поздних образцах в изображение могут включаться античные элементы — Цербер (трехглавый пес, охранявший вход в подземное царство) и Плутон и Прозерпина, восседающие на троне над сценой.

**Сошествие Св. Духа** (Пятидесятница) (Деян., 2:1—4). Став свидетелями Вознесения Христа, апостолы вернулись в Иерусалим. Десять дней спустя, в день еврейского праздника Пятидесятницы, когда они были все вместе в комнате, «внезапно сделался шум с неба, как бы от несущегося сильного ветра, и наполнил весь дом, где они находились; и явились им разделяющиеся языки, как бы огненные, и почили по одному на каждом из них. И исполнились все Духа Святого и начали говорить на иных языках, как Дух давал им провещевать». Эта тема, как ни странно, не часто встречается в христианском искусстве после эпохи средневековья, при том, что эпизод этот знаменует важный ключевой момент христианской истории — рождение самой Церкви. Собрание состоит из двенадцати апостолов (место Иуды по жребию занял Матфей), Девы Марии, а порой Марии Магдалины и других св. жен. «Деяния» не упоминают о присутствии при этом Девы Марии и других женщин, хотя обычно это подразумевается, исходя из более раннего указания (1:14) о том, что они и апостолы «единодушно пребывали в молитве и молении». Но роль Девы Марии здесь во всяком случае символическая: она олицетворяет саму Церковь, а также, возможно, предстает духовной матерью апостолов. Обычно она образует центр картины, а апостолы группируются вокруг нее — они либо сидят, либо поднимаются со своих мест в страхе и изумлении. Над ними витает голубь Св. Духа. Лучи света падают на каждого из апостолов, на лбах которых горят языки пламени (у каждого по одному). Мотив, встречающийся в раннем Возрождении и заимствованный из византийского искусства, демонстрирует старца, держащего двенадцать свитков, или *rotuli:* он является персонификацией Слова (у него Евангелия на двенадцати языках). Или он представляет собою пророка Иоиля: апостол Петр в своем обращении к ортодоксальным иудеям, которые дар апостолов говорить на разных языках ошибочно приняли за их опьянение, цитировал Иоиля (2:28): «И будет после того, излию от Духа Моего на всякую плоть». Эти слова могут встретиться в виде латинского выражения: «Effundam de Spiritu meo super omnem carnem». В нижнем регистре картины (под апостолами) иногда можно видеть двенадцать фигур в разнообразных одеж-

дах, олицетворяющих двенадцать национальностей человечества. Они внимательно и с изумлением всматриваются в происходящее наверху: «Собрался народ и пришел в смятение; ибо каждый слышал их, говорящих его наречием» (Деян., 2:6).

**Спальня**. *Рождение младенца*: повивальные бабки, моющие младенца, — РОЖДЕНИЕ ДЕВЫ МАРИИ; ИОАНН КРЕСТИТЕЛЬ (2); близнецы (один, возможно, волосатый) — ИАКОВ. *Болезнь*: Христос с учениками, ребенок в постели — ВОСКРЕШЕНИЕ ДОЧЕРИ ИАИРА; Петр и апостолы, женщина (Тавифа) в постели — ПЕТР, апостол (8); мужчина в постели, рядом врач и женщина — АНТИОХ И СТРАТОНИКА; мужчина в постели выпивает чашу, другой читает письмо — АЛЕКСАНДР ВЕЛИКИЙ (4). *Сон*: девушка спит, ангел несет корону — УРСУЛА; юный бог, его рассматривает женщина, освещая его лампой, — КУПИДОН (6). *Влюбленные*: пастух (Анхиз) и, возможно, усыпанная драгоценными камнями богиня — ВЕНЕРА (9); Пан, вышвырнутый из постели ГЕРКУЛЕСОМ (17). Золотой дождь льется на обнаженную ДАНАЮ. Иногда — сцена самоубийства ДИДОНЫ. Три девушки и их отец сидят в спальне в отчаянном состоянии, НИКОЛАЙ МИРЛИКИЙСКИЙ (1) тем временем передает им в окно кошелек.

**Справедливость.** Одна из четырех «главных добродетелей» (остальные: БЛАГОРАЗУМИЕ, ХРАБРОСТЬ и УМЕРЕННОСТЬ) (см. ДОБРОДЕТЕЛИ И ПОРОКИ). В идеальном городе Платона именно справедливость регулирует действия граждан — как в социальном, так и в индивидуальном плане, и она лежит в основе гармоничного действия остальных добродетелей («Государство», 4:427 и далее). Потому ренессансные гуманисты сделали Справедливость главенствующей из четырех. По этой причине она изображается чаще других. Фигуру Справедливости привычно было видеть в публичных зданиях, где действовал закон. МЕЧ является символом ее силы. ВЕСЫ, которые восходят к римской эпохе, символизируют ее беспристрастность, как и завязанные глаза — символ, который, правда, введен только с XVI века. (В других случаях в ренессансной аллегории завязанные глаза указывают на отсутствие рассудительности и здравого смысла; см. КУПИДОН, ХРАБРОСТЬ, НЕВЕЖЕСТВО. В античности же Справедливость была известна своим ясным взглядом.) Когда Справедливость изображена среди других добродетелей на Страшном Суде, у нее может быть по ангелу на каждой из чаш весов, один венчает короной

праведника, второй обезглавливает грешника. С XVII века ее весы могут заменяться ФАСЦИЕЙ — римским символом власти. Другие, менее традиционные ее атрибуты — ДЕРЖАВА (ее мировое господство), УГОЛЬНИК, ЦИРКУЛЬ и другие измерительные инструменты и ЛЕВ (согласно одной из традиций, зодиакальный знак Девы, который стоит между Весами и Львом, персонифицирует Справедливость). Справедливость может заключать в объятия Мир (с ГОЛУБЕМ), согласно Псалму (85:10), «Правда и мир облобызаются». Справедливость может спасать НЕВИННОСТЬ, которой угрожают дикие звери, олицетворяющие пороки. Купец, склоняющий чашу ее весов, означает продажную справедливость — указание на нечестных торговцев. Ее спутница, выдавливающая молоко из своих грудей, — Доброта, назначение которой — смягчать справедливость. Справедливость господствует в *Серебряном веке* (см. ВЕКА ЧЕЛОВЕЧЕСТВА).

**Сражающиеся.** Мускулистый герой в схватке с человекообразным противником — чаще всего ГЕРКУЛЕС. Он сражается с Герионом, у которого три тела растут из одной пары ног (10); с огнедышащим гигантом по имени Какус (15); с Антеем, которого он сдавливает за талию (16); с речным богом Ахелоем (22); с несчастным гонцом Лихасом, которого он бросил в море (24). Он также борется с АПОЛЛОНОМ (6) за обладание треножником. См. также АНДЖЕЛИКА.

**Статуя.** Женская фигура в натуральную величину, рядом с ней восхищенный скульптор — ПИГМАЛИОН. Статуя ВЕНЕРЫ в роще, играющие путти — ПУТТО. Мужская статуя, обычно в натуральную величину, творимая богом, — ПРОМЕТЕЙ (1) (или он вручает ей факел). Статуя бога или богини на пьедестале перед храмом или за алтарем — ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ. Бюст, венчающий колонну, — ГЕРМА. Доминиканский монах, несущий статую Девы Марии, держа ее над водой, — ГИАЦИНТ. Персонифицированное Идолопоклонство держит небольшую статую, веревка, привязанная к статуе, другим своим концом завязана на горле аллегорической фигуры (см. ВЕРА). Бронзовый идол — статуя Аполлона — вырыт из земли во время строительства монастыря в Монте-Кассино (БЕНЕДИКТ, 7). Статуи, падающие со своих постаментов или лежащие разбитыми, — БЕГСТВО В ЕГИПЕТ (1).

**Стефан** (фр. — Этьен; исп. — Эстебан). Первый мученик (или «протомартир»), до смерти забитый камнями после того, как он возбудил гнев Синедриона — законодательного собрания в

Иерусалиме — своей знаменитой речью (Деян., 7:2—56), в которой он обвинил священников в «противлении Духу Святому» и убийстве Мессии, приход которого был предсказан их пророками. Он был одним из семи первых диаконов, назначенных апостолами. Стефан обычно изображается молодым, безбородым, с тонкими чертами лица, облаченным в диаконский далматик (см. рис. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОДЕЖДЫ); его носили также ЛАВРЕНТИЙ и ВИКЕНТИЙ САРАГОССКИЙ. В руке он держит КАМНИ (его особый атрибут), или они лежат у него на голове или плечах, или в складке его ризы, или на книге, или у его ног. Иногда они обагрены кровью. Он также держит ПАЛЬМОВУЮ ВЕТВЬ мученика и иногда КАДИЛО.

1. *Рукоположение Стефана* (Деян., 6:1—6). Считалось, что семь диаконов были поставлены самим апостолом Петром. Стефан стоит коленопреклоненный перед Петром, готовым возложить руку на его голову; или он получает от апостола чашу. Позади Стефана стоят или склонились на колени шестеро других.

2. *Стефан проповедующий; раздающий милостыню.* Он стоит на подиуме или на ступени в многолюдном месте или в саду храма, окруженный толпой слушающих, на которых восточные одежды и тюрбаны; или же он проповедует группе сидящих женщин и детей, возможно, вдов, которым он как диакон был призван служить. Или он раздает им милостыню. Он изображается также приведенным к первосвященнику и старейшинам Синедриона, к которым он обращается с речью.

3. *Побитие Стефана камнями.* В конце своей речи Стефан произнес: «Вот, я вижу небеса отверстые и Сына Человеческого, стоящего одесную Бога». «Но они, закричавши громким голосом, затыкали уши свои, и единодушно устремились на него, и, выведши за город, стали побивать его камнями. Свидетели же положили свои одежды у ног юноши, именем Савла». Художники изображали все различные детали, упомянутые в этой цитате. Старейшины в смятении зажимают руками уши в тот момент, когда Стефан указывает наверх, на видение Христа в небе. Разъяренная толпа тащит его к месту казни. Он стоит на коленях в молитве или лежит на каменной площади, тем временем его палачи швыряют в него камни. Обычно отдельно — сбоку или сзади — изображается Савл с ворохом одежды у своих ног.

4. *Обретение останков Стефана.* Согласно легенде, могила Стефана была обнаружена в 415 году после того, как священ-

нику по имени Лукиан во сне было указано о ее приблизительном местонахождении Гамалиилом, наставником Павла, первым получившим титул «раббана». Тело Стефана было перенесено в Рим и положено в гробницу ЛАВРЕНТИЯ, тело которого для этого было перенесено к одной стене — потому его стали называть «любезный испанец» [Лаврентий был испанского происхождения]. Гамалиил изображается являющимся в видении Лукиану. Последний вместе с епископом Иерусалимским, держащим КАДИЛО, наблюдает за эксгумацией святого.

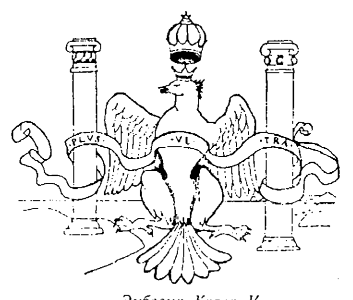
Отдельные сцены и повествовательные циклы из жизни Стефана часто встречаются в искусстве XV—XVII веков, особенно Италии и Франции. Стефан, когда изображается в виде церковного образа, часто бывает в сопровождении Св. Лаврентия.

**Стефатон** (державший губку), см. РАСПЯТИЕ ХРИСТА (3).

**Стигмы.** Отметины, соответствующие ранам Христа, которые порой можно видеть проявившимися на теле особо верующих как следствие религиозного экстаза. Стигмы являются атрибутом ФРАНЦИСКА АССИЗСКОГО и ЕКАТЕРИНЫ СИЕНСКОЙ.

**Стимфалийские птицы,** см. ГЕРКУЛЕС (6).

**Столб** (столп, колонна). У греков и римлян статуя бога, в особенности Юпитера, венчала высокий столб (колонну), дабы указать на то, что он небожитель. Спиральная дорога может вести вверх на небо. Чести так изображаться позднее были удостоины римские императоры — спираль часто декорировалась их воинскими трофеями. Впервые Дева Мария на столбе явилась ИАКОВУ СТАРШЕМУ. Бюсты бога ЯНУСА и ПРИАПА обычно стоят на колонне (см. также ГЕРМА). Столп был также религиозным символом духовной силы и твердости (Откр., 3:12), и потому он стал атрибутом аллегорических фигур ТВЕРДОСТИ и ХРАБРОСТИ. Колонна Твердости может быть сломана, что намекало на САМСОНА. Привязанными к колонне были Христос в сцене БИЧЕВАНИЯ (возможно, к одной из нескольких в колоннаде), СЕБАСТЬЯН и АПОЛЛОНИЯ. Столп облака (или огня) израильтян иногда



*Эмблема Карла V*

изображается в виде классической колонны (МОИСЕЙ, 7). Дева Мария может прислониться к колонне в сцене РОЖДЕСТВА ХРИСТОВА (4). Ангел с ногами в виде огненных столпов предлагает книгу Иоанну Евангелисту (АПОКАЛИПСИС, 14). Огненный столп — атрибут ФЕКЛЫ. Воин, сидящий у колонны около реки, женщина, стоящая около него, — РИНАЛЬДО И АРМИДА (1). Две колонны были эмблемой (*impresa*) Карла V, короля Испании. Они символизируют «Столбы Геркулеса» — скалы на западном конце Средиземного моря, которые отмечали границу известного в античности мира (см. ГЕРКУЛЕС, 10). Соответствующий изображению девиз — «Plus ultra» [лат. — «Еще дальше»] — означал расширение его владений за их пределы, вплоть до Америки.

**Страсти Господни.** Страдание и смерть Христа на кресте. В искусстве этот термин включает в себя обстоятельства, приведшие к распятию, и события, последовавшие за ним. Они изображаются не только в виде отдельных эпизодов, но и как циклы последовательных сцен. Изображение цикла Страстей стимулировалось в XIII веке двумя великими учительствующими орденами — Францисканским и Доминиканским, которые заказывали картины для украшения своих церквей и монастырей. История Страстей Господних составляла один из главных сюжетов средневековой религиозной драмы. Полная последовательность сцен, как считалось, должна начинаться с «Входа в Иерусалим» и кончаться «Сошествием Св. Духа» на Пятидесятницу, но число эпизодов значительно варьировалось (часто их выбор определялся условиями пространства), и цикл мог заканчиваться более ранним эпизодом — «Положением во гроб или Вознесением». Сюжеты, составляющие этот цикл, фигурируют под следующими названиями: ВХОД В ИЕРУСАЛИМ; ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ; ПЕТР, апостол (3), *Умывание ног ученикам;* БОРЕНИЕ В САДУ; ПРЕДАТЕЛЬСТВО; ПЕТР, апостол (4), *Отречение и раскаяние П.*; СУД НАД ХРИСТОМ; ПОРУГАНИЕ ХРИСТА; БИЧЕВАНИЕ; КОРОНОВАНИЕ ТЕРНОВЫМ ВЕНЦОМ; ECCE HOMO; ПУТЬ НА ГОЛГОФУ; ОСТАНОВКИ КРЕСТА; ХРИСТОС, С КОТОРОГО СРЫВАЮТ ЕГО ОДЕЖДЫ; ПОДНЯТИЕ КРЕСТА; РАСПЯТИЕ ХРИСТА; СНЯТИЕ С КРЕСТА; ПОЛОЖЕНИЕ ВО ГРОБ; СОШЕСТВИЕ ВО АД; ВОСКРЕСЕНИЕ; СВЯТЫЕ ЖЕНЫ У ГРОБА; ЯВЛЕНИЕ ХРИСТА МАТЕРИ; МАРИЯ МАГДАЛИНА (3), «*Noli me tangere*»; ПУТЕШЕСТВИЕ В ЕММАУС; УЖИН В ЕММАУСЕ; ФОМА, апостол (1), *Неверие Ф.*; ЧУ-

ДЕСНЫЙ УЛОВ РЫБЫ; ВОЗНЕСЕНИЕ; СОШЕСТВИЕ СВ. ДУХА.

**Страшный Суд.** Второе пришествие Христа, когда, согласно христианской доктрине, произойдет всеобщее воскресение мертвых, которые, вместе с живыми, будут окончательно судимы, и им будет назначено, быть ли взятыми на небо или низвергнуться в Ад. Священное Писание много раз говорит об этом, но главным авторитетом является речь Христа ученикам, поведанная Матфеем (25:31—46): «Когда же приидет Сын Человеческий во славе Своей и все святые Ангелы с Ним, тогда сядет на престоле славы Своей, и соберутся перед Ним все народы; и отделит одних от других, как пастырь отделяет овец от козлов; и поставит овец по правую Свою сторону, а козлов — по левую». Им предстоит быть судимыми, согласно их делам милосердия, которые они выполняли в своей земной жизни. Грешники должны будут идти «в муку вечную, а праведники в жизнь вечную». Второе пришествие Христа (или царство Христа на земле) с уверенностью ожидалось в 1000 году, и когда эти ожидания не сбылись, Церковь стала придавать все большее значение доктрине «Четырех последних дел» — смерть, суд, небо, ад. С этого времени изображения Страшного Суда начинают появляться (главным образом в XII—XIII веках) на скульптурных западных фронтонах французских соборов. Это большой сюжет, состоящий из нескольких частей. Христос-судья — центральная фигура. По обе стороны от него апостолы, бывшие с ним на Тайной Вечери: «И сядете на престолах судить двенадцать колен Израилевых» (Лк., 22:30). Ниже — мертвые, поднимающиеся из своих могил или из земли или моря: «И многие из спящих в прахе земли пробудятся, одни для жизни вечной, другие на вечное поругание и посрамление» (Дан., 12:2). «Тогда отдало море мертвых, бывших в нем, и смерть и Ад отдали мертвых, которые были в них; и судим был каждый по делам своим» (Откр., 20:13). Архангел МИХАИЛ держит весы, на которых он взвешивает души. Праведники — по правую руку Христа, сопровождаемые в Рай ангелами, по левую руку от него внизу грешники препровождаются в Ад, где они изображаются в страшных муках.

1. *Христос-судья и суд апостолов и святых.* В романском и готическом искусстве Христос сидит на троне или на арке (радуга), его руки воздеты, ладони наружу — он демонстрирует свои раны. (Чтобы быть спасенным, уже недостаточно творить

милосердие при жизни, необходимо принять христианскую веру, провозглашенную здесь в видимых символах Страстей.) Этот тип изображения (с некоторыми вариантами) сохранялся в течение всей эпохи Возрождения. Справа и слева от лика Христа могут быть ЛИЛИЯ и МЕЧ, символизирующие, соответственно, невинность и греховность. В некоторых итальянских произведениях XV века Христос мечет стрелы в грешников. Знаменитый стоящий в полный рост Христос на фреске Микеланджело «Страшный Суд» (Ватикан, Сикстинская капелла, написана в 1534—1541 годы), правая рука которого высоко поднята в угрожающем жесте (подобно Юпитеру, собирающемуся метнуть свои молнии), имеет сходство с аналогичной фигурой, написанной Франческо Траини около двух столетий раньше в церкви Кампосанто в Пизе, с которой Микеланджело, должно быть, был знаком. Последний, однако, изображает то же традиционное демонстрирование ран Христом, хотя использует для этого неизвестную позу: левая рука Христа пересекает его корпус, чтобы указать на рану на правой стороне груди. Некоторые думают, что Микеланджело неправильно понял более ранний образ, а ведь концепция Бога как «всемогущего Юпитера» была известна в его время (Данте, «Чистилище», 6:118). В ранней ренессансной живописи апостолы и святые расположены строгими рядами по обе стороны от Христа, как в средневековой скульптуре, но позднее они свободно группируются вокруг него. Среди них могут быть также патриархи и пророки Ветхого Завета (двадцать четыре старца АПОКАЛИПСИСА, 3) и средневековые святые, такие, как Франциск или Доминик. Из апостолов ближайшим к Христу, по правую руку от него, находится Петр. Дева Мария, обычно коленопреклоненная, также по правую руку от Христа, молящаяся за тех, кто собирается предстать на суде. (В нескольких образцах XIV века она сама является в роли судьи в равном статусе с Христом.) Иоанн Креститель стоит коленопреклоненный напротив нее. Во французской готической скульптуре он иногда заменяется апостолом Иоанном. Изредка Дева Мария может стоять с распростертым плащом, защищающим фигуры, находящиеся внизу. (См. ДЕВА МАРИЯ, 3.)

2. *Воскресение мертвых.* Мертвые выступают из своих гробов или из расселин и трещин в земле, а также из морской пучины. Порой они изображаются преображающимися: имея форму скелета в момент появления, они постепенно, по мере выхода из земли, обрастают плотью. (См. ИЕЗЕКИИЛЬ.) Св.

Августин выразил мнение, что во всеобщем воскресении все окажутся в возрасте Христа: он воскрес, как считалось, тридцатилетним. Они обычно изображаются соответствующим образом. (Августин, «О граде Божием», 22:15.)

3. *Св. Михаил и взвешивание душ.* Св. Михаил (архангел), с крыльями и одетый в воинские доспехи, держит весы. На каждой чаше маленькая обнаженная фигура — человеческая душа. Душа праведника обычно тяжелая: фигура может стоять на коленях и молиться. Демон может пытаться перетянуть чашу весов — популярный мотив в нидерландской живописи. Взвешивание души, или психостазис, было в античной мифологии одной из функций Меркурия, который в этом и некоторых иных аспектах был языческим прототипом Св. Михаила. Архангел Михаил может изображаться иным образом: с обнаженным мечом он преграждает путь грешникам, пытающимся избежать наказания.

4. *Роль ангелов на Страшном Суде.* Говоря своим ученикам о втором пришествии Сына Человеческого, Христос сказал: «И пошлет Ангелов Своих с трубою громогласною, и соберут избранных Его от четырех ветров» (Мф., 24:31). Ангелы, трубящие в трубы, дабы восстали мертвые, таким образом, редко отсутствуют в изображениях Страшного Суда. Они также изображаются ведущими праведников в Рай и, возможно, коронующими их и облачающими в одежды; или с обнаженными мечами они гонят грешников в Ад. Иногда они держат инструменты Страстей.

5. *Небо.* Готическая скульптура использовала общепринятую условность для обозначения неба: сидящую фигуру Авраама, держащего души праведников на полотнище, лежащем у него между рук. Этот образ происходит от притчи о БОГАЧЕ И ЛАЗАРЕ (Лк., 16:23), в которой богач в Аду взглянул вверх и увидел вдали Авраама и Лазаря «*in sinus ejus*» [лат. — «на лоне его»]. *Sinus* [лат. — изгиб] — это также свисающая у шеи складка тоги, которая использовалась в качестве кармана. Это слово означает также полу. (Библия короля Якова, использовав в данном случае слово «bosom» [англ. — лоно], теперь вышедшее из употребления в этом смысле, пустила в ход выражение «в лоне Авраама», означающее «на небесах».) Ранняя ренессансная живопись изображает небо в виде готической церкви или радуги, возможно, с Петром у врат, приглашающим новоприбывших. Общепринятая версия, особенно любимая художниками Северной Европы, изображает сад. Или

праведники могут странствовать по склонам облаков в обществе ангелов или приветствовать друг друга.

6. *Ад.* Средневековый образ разверзнутых челюстей Ада, встречающийся также в некоторых ренессансных картинах, происходит от морского монстра («Левиафан» в A.V.) в книге Иова (гл. 41): «Дыхание его раскаляет угли, и из пасти его выходит пламя». Или местом является более обобщенная пещера, обычно находящаяся внизу справа на картине (по левую руку Христа), в которую грешников волокут за волосы или демоны гонят их вилами. Или они переправляются вниз на крыльях демонов. Микеланджело ввел мотив из «Ада» Данте (3:82 и далее), который встречается и в более поздний период — мотив ХАРОНА с его ладьей, перевозящей мертвых в Ад. Муки осужденных соответствуют природе их греха; так, обжорливый валяется в грязи, а прелюбодей горит на вечном огне в серном котле. У трехликого сатаны наполовину проглоченный грешник висит на каждой челюсти; один из них — в центре — Иуда. (См. также АД.)

**Стрела.** Не просто оружие, но носительница болезни, в особенности чумы. В классических сюжетах стрела вместе с луком является атрибутом КУПИДОНА и таким образом также ВЕНЕРЫ и ПУТТИ. Согласно Овидию («Мет.», 1:468 и далее), стрелы Купидона были двух родов: золотые (разжигающие любовь) и свинцовые (убивающие ее). Лук и стрелы являются атрибутом АПОЛЛОНА, а также охотницы ДИАНЫ и ЛУНЫ, с которой Диана стала отождествляться. Стрела, пронзающая пятку АХИЛЛЕСА (4), явилась причиной его смерти. В аллегории: СМЕРТЬ порой изображается со стрелой вместо косы. Стрелу и лук держит фигура, персонифицирующая Америку (одну из ЧЕТЫРЕХ ЧАСТЕЙ СВЕТА). Пучок стрел, похожий на фасцию, — атрибут СОГЛАСИЯ.

Стрела является атрибутом нескольких святых: стрелы, пронзающие грудь, — АВГУСТИН; стрела, пронзающая хоругвь, которую он защищает, и, возможно, его руку, — ЖИЛЬ; если стрелы держит богато одетая девушка — это УРСУЛА; если у девушки, кроме стрел, еще и жернов (мельничный) — это КРИСТИНА; несколько стрел пронзают обнаженную мужскую фигуру — СЕБАСТЬЯН. Плащ Девы Марии защищает взывающих к Христу от его стрел (ДЕВА МАРИЯ, 3); Дева Мария представляет ДОМИНИКА и иногда ФРАНЦИСКА [Ассизского. — *А.М.*]. Христу, который грозит стрелами; она сама держит сломанные стрелы в видении ФРАНЦИСКИ РИМСКОЙ.

Стрела, вонзенная в центр щита, висящего на ветке дерева и на котором девиз: «βάλλ' ουτωs» [греч. — «Так поражай»] («Илиада», 8:282), была эмблемой (*impresa*) кардинала Алессандро Фарнезе (1520—1589), покровителя искусств (Галерея Фарнезе, Рим). (Вращающийся щит должен быть поражен в его неподвижную точку, то есть в самый центр, иначе стрела отскочит.) Связка стрел (возможно, ее держат путти) была одной из эмблем испанского королевского дома в XVI в.

О сценах смерти, вызванной стрелой, см. СМЕРТЬ.

**Стрелец** (знак Зодиака), см. ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ.

**Стрельба в мертвое тело.** Испытание, подобное суду Соломона, назначавшееся для того, чтобы выяснить истину, заставив человека проявить свои внутренние чувства. В первоначальной версии этой истории, которая восходит к Вавилонскому Талмуду, двум враждующим претендентам на наследство приказано постучать в гробницу их отца, чтобы вновь вызвать его к земной жизни. Тот, который из почтения к родителю отказывается это сделать, признается истинным наследником. В поздних версиях судья отдает распоряжение подвесить труп отца. Затем «сыновьям» приказывается стрелять в него; лживый стреляет без угрызения совести, истинный — отворачивается. Эта история вновь встречается — с некоторыми вариантами — в средние века и становится особенно популярной после того, как оказалась включенной в «Gesta Romanorum» [лат. — «Римские деяние»] — собрание рассказов, новелл и сказок XIV века. Христианские моралисты интерпретировали эту историю как конфликт между жадностью к деньгам и почитанием умершего родителя. (Тот, который отказался стрелять, ближе сердцу отца.) Судьей иногда является сам СОЛОМОН. Впервые эта тема стала изображаться в средневековой книжной миниатюре. Она приобрела широкую популярность в Италии, Франции и Германии в XV—XVI веках. Труп привязан к дереву или висит, как был повешен Марсий. Один юноша натягивает лук; другой отворачивается, обхватив голову руками, или ломает свой лук. Судья, восседающий на троне, наблюдает за происходящим.

**Ступени.** Ребенок, поднимающийся по ступеням храма к первосвященнику, — ВВЕДЕНИЕ ВО ХРАМ ДЕВЫ МАРИИ. Нищий, лежащий под ступенями лестницы, — АЛЕКСИЙ.

**Ступня.** Босая нога означает бедность и смирение. Христос и апостолы изображаются обычно именно так, подобным же образом изображаются и монахи нищенствующих орденов,

особенно францисканцы, а также персонифицированная БЕДНОСТЬ (Сассетта, Мистическое обручение Св. Франциска, Музей Конде, Шантийи). Члены ордена реформированных кармелитов, основанного Терезой де Авила, известного как орден «босоногих кармелиток» (или «необутых»), как правило, не изображались в таком виде. Мадонна Смирение (ДЕВА МАРИЯ, 11) иногда босоногая. Позднесредневековые версии ВОЗНЕСЕНИЯ изображают ноги Христа из-под облака, которое «взяло Его из вида их [учеников]» (Деян., 1:9). МОИСЕЙ (5) изображается снимающим свои сандалии перед горящим кустом, поскольку голос Бога сказал ему: «сними обувь твою с ног твоих; ибо место, на котором ты стоишь, есть земля святая» (Исх., 3:5). МАРИЯ МАГДАЛИНА (1) отирает ноги Христа своими волосами. Христос умывает ноги ПЕТРА, апостола (3). Полуобнаженный старик, его ноги в тазу с водой — СЕНЕКА, СМЕРТЬ С.

*Заноза в ноге, «Spinario»*. Античная бронзовая статуя (Палаццо деи Консерватори, Рим) изображает сидящего обнаженного мальчика, вынимающего занозу из ноги. Он сидит нога на ногу, склонившись над раненой. Этот сюжет часто копировался итальянскими скульпторами XV—XVI веков. ВЕНЕРА (6), уколовшая свою ногу шипом розы, изображается в аналогичной позе.

**Суд.** Сцены римского суда, с восседающим на троне судьей, возможно, в воинских доспехах или в тоге, с прислужниками, возможно, держащими ФАСЦИИ: узник обнажен, дети стегают его плетками — ФАЛЕРИЙСКИЙ УЧИТЕЛЬ; осужденный, лишенный доспехов или обезглавленный, — МАНЛИЙ ТОРКВАТ; судимому собираются выколоть глаз, судья указывает на свой собственный глаз — СУД ЗЕЛЕВКА; двое юношей осуждены — БРУТ, Луций Юний; девушка, воин наносит ей удар мечом в присутствии судьи — ВИРГИНИЯ; юноша на троне, его наставляет судья, стоящий перед ним, — СУД КАМБИСА. Женщина и ее дети перед воином, вершащим суд, — АЛЕКСАНДР ВЕЛИКИЙ (2). Женщина, держащая докрасна раскаленный железный брус и отсеченную голову, коленопреклоненная перед королем, — СУД ОТТОНА. Две женщины с младенцами, один мертвый, другого собирается убить воин, сцена происходит на глазах у царя — СОЛОМОН (1). Юноша, которого тянет женщина с факелом перед царем, у которого могут быть ослиные уши, — «КЛЕВЕТА» АПЕЛЛЕСА. О сценах с Христом, приведенным к Каиафе, и других

судах над ним, см. СУД НАД ХРИСТОМ. См. также ИАКОВ СТАРШИЙ (перед Иродом Агриппой); ПРАВЛЕНИЕ, ХОРОШЕЕ И ПЛОХОЕ. (Ср. также темы ПОКЛОН и МОЛЬБА.)

**Суд Зелевка** (Валерий Максим, 6:5). Зелевк, законодатель греческой колонии — Локриды Эпизефирской в Южной Италии в VII в. до н. э., — оказался вынужденным судить своего собственного сына, обвиненного в прелюбодеянии, наказанием за что было выкалывание обоих глаз. Вердикт был: виновен. Жители, несогласные с приговором, желали отменить наказание, но Зелевк, твердо решивший соблюсти букву закона, который он сам же провозгласил, лишил одного глаза сына и одного — себя. Как пример античного правосудия, эта тема встречается в итальянской живописи XVI века и нидерландской XVII века. Зелевк изображается на судейском месте. За ним — члены свиты, держащие ФАСЦИИ. Перед ним — молодой человек, которого крепко держат палачи, один из них собирается выколоть ему глаз кинжалом.

**Суд Камбиса** (Геродот, 5:25). Камбис, царь мидян и персов (VI в. до н. э.), смертью наказал одного продажного судью. С его тела была содрана кожа. Ее нарезали на куски и обтянули ими судейское кресло. Затем Камбис назначил сына этого судьи служить на месте отца, «повелев ему помнить, на каком кресле восседая, он судит». Эта леденящая душу история, которая порой изображается во дворцах правосудия, показывает обвинение и арест продажного судьи Камбисом и иногда сдирание с него кожи. На картине Герарда Давида (Городской музей изящных искусств, Брюгге) фигура судьи похожа на Петера Ланхальса, участника преступного сговора, предавшего интересы Брюгге в пользу Максимилиана I Австрийского.

**Суд над Христом.** Евангелия отнюдь не едины в своих рассказах о тех событиях, которые произошли в период между взятием Христа под стражу в Гефсиманском саду и его выводом на распятие. Сопоставив эти рассказы, можно получить представление о последовательности эпизодов, в которых Христос предстает по крайней мере перед четырьмя судьями; что касается Пилата, то перед ним дважды. Все эти эпизоды нашли отражение в искусстве и порой образуют цикл сцен Страстей Господних.

1. *Христос, приведенный к Анне* (Ин., 18:12—23). Анна был тестем первосвященника Каиафы. Христос был приведен к нему связанным и допрошен относительно своего учения. После этого он был отправлен к Каиафе. Христос стоит перед

Анной со связанными руками. Один из воинов занес руку, чтобы ударить его. Эта сцена встречается довольно редко, и ее не просто отличить от следующей. Согласно Иоанну, именно в саду дома Анны Петр трижды отрекся от Христа, однако синоптические Евангелия местом действия этого эпизода делают дом Каиафы. (См. ПЕТР, апостол 4.)

2. *Христос перед Каиафой* (Мф., 26:57—68; Мк., 14:53—65; Лк., 22:66—71). Ответ Христа Каиафе, что именно он был тем самым Мессией и Сыном Божиим, которого ожидали, квалифицировался по иудейскому закону как богохульство и карался смертью — приговор, который во времена римского правления сам Синедрион не имел права приводить в исполнение. Сцена перед Каиафой изображает тот момент, когда «первосвященник разодрал одежды свои и сказал: «Он богохульствует!» Обычно Каиафа изображается обнажающим свою грудь. Вторым первосвященником, сидящим рядом с Каиафой, может быть Анна, которого Лука в другом контексте (3:2) упоминает как занимавшего эту должность вместе с Каиафой. Христос стоит со связанными руками, окруженный вооруженными воинами. Как и в предыдущей сцене, один из них собирается ударить его. Следующая сцена — ПОРУГАНИЕ ХРИСТА — трактуется в искусстве как отдельный сюжет.

3. *Христос перед Иродом.* Осужденный иудейским судом, Христос был передан на суд светской власти. Понтий Пилат, правитель (прокуратор) Иудеи, находившийся в Иерусалиме по случаю Пасхи, допросил его и, не найдя ничего предосудительного в его ответах, передал его Ироду Антипе, тетрарху Галилеи, также оказавшемуся по причине праздника в Иерусалиме (Лк., 23:8—12). Ирод пристрастно допрашивал Христа, ибо «надеялся увидеть от Него какое-нибудь чудо», но Христос уклонился от ответа. «Но Ирод со своими воинами, уничижив Его и насмеявшись над Ним, одел его в светлую одежду и отослал обратно к Пилату». На Ироде корона, и он сидит на троне. Перед ним стоит Христос. Позади группа воинов и бородатых иудейских старейшин. Один из присутствующих подает Христу белые одежды, которые он должен надеть.

4. *Христос перед Пилатом* (Мф., 27:11—26; Мк., 15:2—15; Лк., 23:13—25; Ин., 18:28—40). Допросив Христа и найдя его невиновным ни в каком гражданском преступлении, Пилат должен был освободить его, если бы не бурные требования иудеев предать его смерти. Жена Пилата послала сказать мужу: «Не делай ничего праведнику тому...» Существовал обычай, по

которому на Пасху прокуратор освобождал узника, которого выбирал народ, потому Пилат спросил; освободить ли ему Варавву, разбойника, обвиненного в бунте и убийстве, или Христа. Толпа, к этому времени неистово разъяренная, прокричала Варавву, а Христа распять. Пилат, убоявшись бунта, уступил, но вслед за тем прелюдно умыл руки, чтобы показать, что он морально не замешан в этом решении. Эта тема известна в христианском искусстве начиная с IV века. Сцена представляет собой двор суда или судебный зал — вне дома прокуратора. (Согласно Иоанну, иудеи «не вошли в преторию, чтобы не оскверниться», поскольку пасха еще не была съедена.) Пилат сидит на подиуме или на судейском месте. В некоторых ранних образцах на нем лавровый венок — эмблема римской власти. Девиз «Senatus populusque Romanus» [лат. — «Сенат и римский народ»] может изображаться на антаблементе или — в виде аббревиатуры «S.P.Q.R.» — на знамени, которое держит воин, охраняющий Христа. Сам Христос стоит перед Пилатом со связанными (в кистях) руками, как в предыдущей сцене. Группа иудейских старейшин неистово отстаивает свои доводы. Человек, посланный женой Пилата, может говорить ему на ухо, или может присутствовать она сама. Варавва редко фигурирует. Когда он присутствует, это для того, чтобы быть выведенным из своей камеры или быть проведенным воинами перед народом.

5. *Пилат, умывающий руки.* Символический жест Пилата может составлять часть предыдущей сцены, но чаще он изображается как самостоятельный эпизод. Прислужник стоит перед ним на коленях, держа таз, или льет воду из кувшина на его руки. На заднем плане уводят Христа. В следующей сцене он был поруган и коронован терновым венцом — см. БИЧЕВАНИЕ; КОРОНОВАНИЕ ТЕРНОВЫМ ВЕНЦОМ; ECCE HOMO. Таз, кувшин и полотенце фигурируют в числе инструментов Страстей Господних.

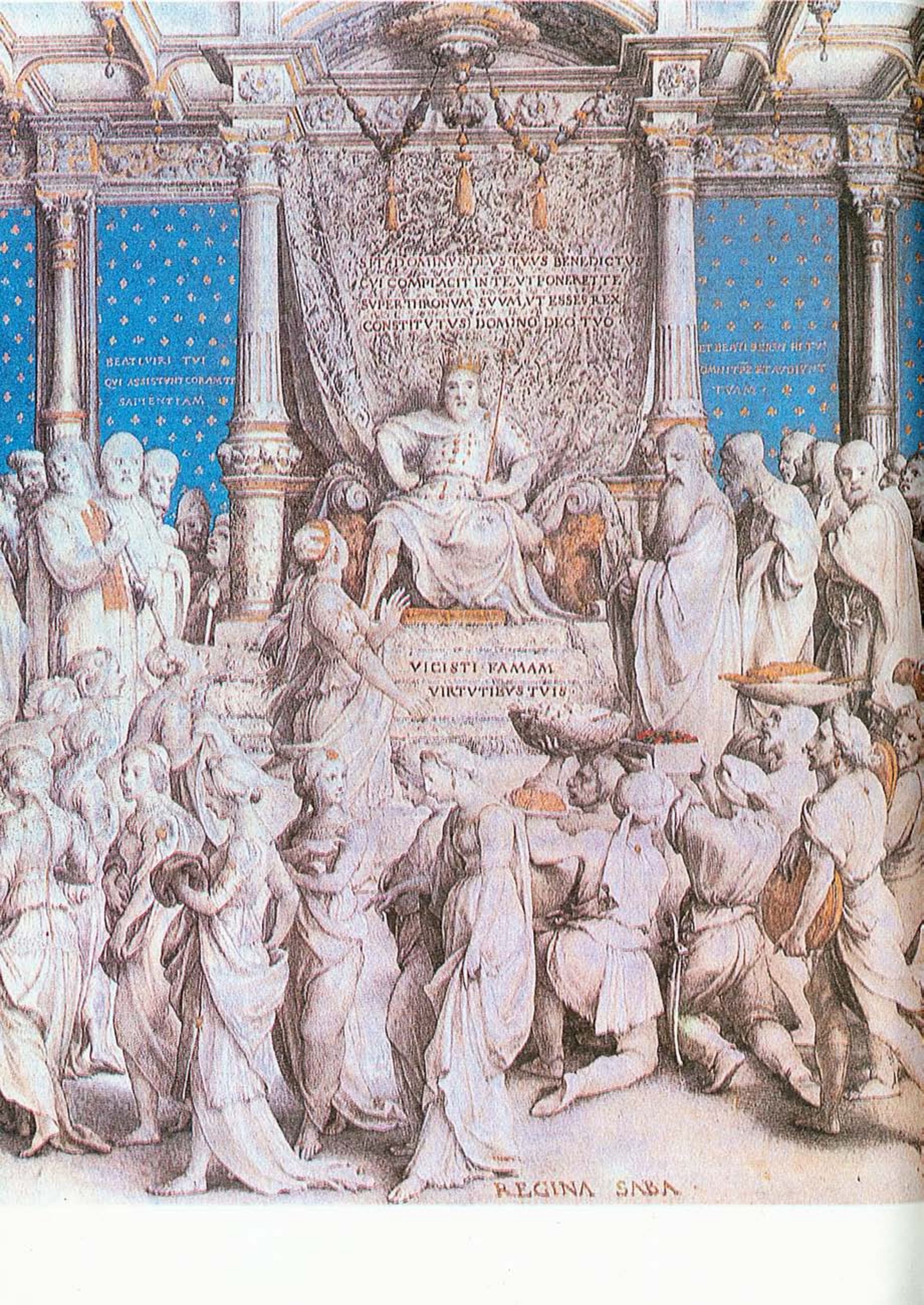
**Суд Оттона.** Жена Оттона III (980—1002), императора Великой Римской империи, настояла на том, чтобы казнить одного немецкого графа в отместку за его отказ удовлетворить ее домогательства — она предоставила императору ложные обвинения против него. Вдова графа, чтобы доказать его невиновность, добровольно подвергла себя тяжкой пытке раскаленным железом — обычная средневековая практика доказательства своей правоты. Император, удовлетворенный этим свидетельством, искупил свой несправедливый суд, приговорив свою

жену к сожжению на коле. Вдова может изображаться получающей голову своего мужа от солдата, тем временем на заднем плане императрица клевещет императору. В следующей сцене вдова стоит на коленях перед императором, сидящим на троне, в одной руке у нее раскаленный докрасна железный брусок, в другой — отсеченная голова мужа. Рядом с нею жаровня. На заднем плане императрица испускает дух на костре, привязанная к колу (Дирк Боутс, две картины, галерея, Брюссель)

**Суд Париса** (Гигин, 92; Лукиан, «Разговоры богов», 20). Хорошо известный пасторальный конкурс красоты, изображающий Париса (пастуха), выносящего свой вердикт трем обнаженным богиням. Сцена не дает указаний на ужасные события, последовавшие за этим вердиктом. Тремя конкурентками являются Юнона со своим павлином, Минерва со своей эгидой (щит с изображением головы Горгоны) и шлемом, который лежит рядом с нею, и Венера, которую сопровождает Купидон. Обычно присутствует Меркурий.

Парис был сыном Приама, царя Трои. Перед его рождением его матери приснился сон, что ребенок, которого она родит, будет причиной разрушения Трои и сожжения ее до основания. В результате по совету пророчицы Парис был отдан одному пастуху, которому было велено оставить его умирать на горе Ида. Однако младенец выжил и был воспитан пастухом. Впоследствии он женился на Эноне, дочери речного бога Энея (Энона с отцом иногда изображаются у края воды; Эней — с перевернутой урной речного бога и, возможно, с венком из тростника.) Эрида, богиня раздора, в отместку за то, что была единственной из богов, кого не пригласили на свадебный пир [Пелея и Фетиды. — *А.М.*], подбросила гостям яблоко, на котором было написано: «Прекраснейшей». (Иногда пир изображается на заднем плане.) На яблоко оказалось три претендентки, но Юпитер отказался выбрать между ними и приказал своему посланцу Меркурию отправить их к Парису, который должен был сделать выбор. Много посул ему было сделано. Юнона обещала Парису землю и богатство, Минерва — победу в войне. Венера обещала наградить его любовью любой женщины, которую он выберет, и в восторженных выражениях описала ему Елену, жену Менелая, царя Спарты. Парис тут же присудил яблоко Венере. Позже он поплыл в Спарту, успешно похитил Елену и привез ее обратно в Трою — акция, вызвавшая Троянскую войну. После падения Трои Парис, который

Рембрандт. Ослепление Самсона (1636). Франкфурт-на-Майне. Штеделевский институт.
(См. САМСОН, 4).

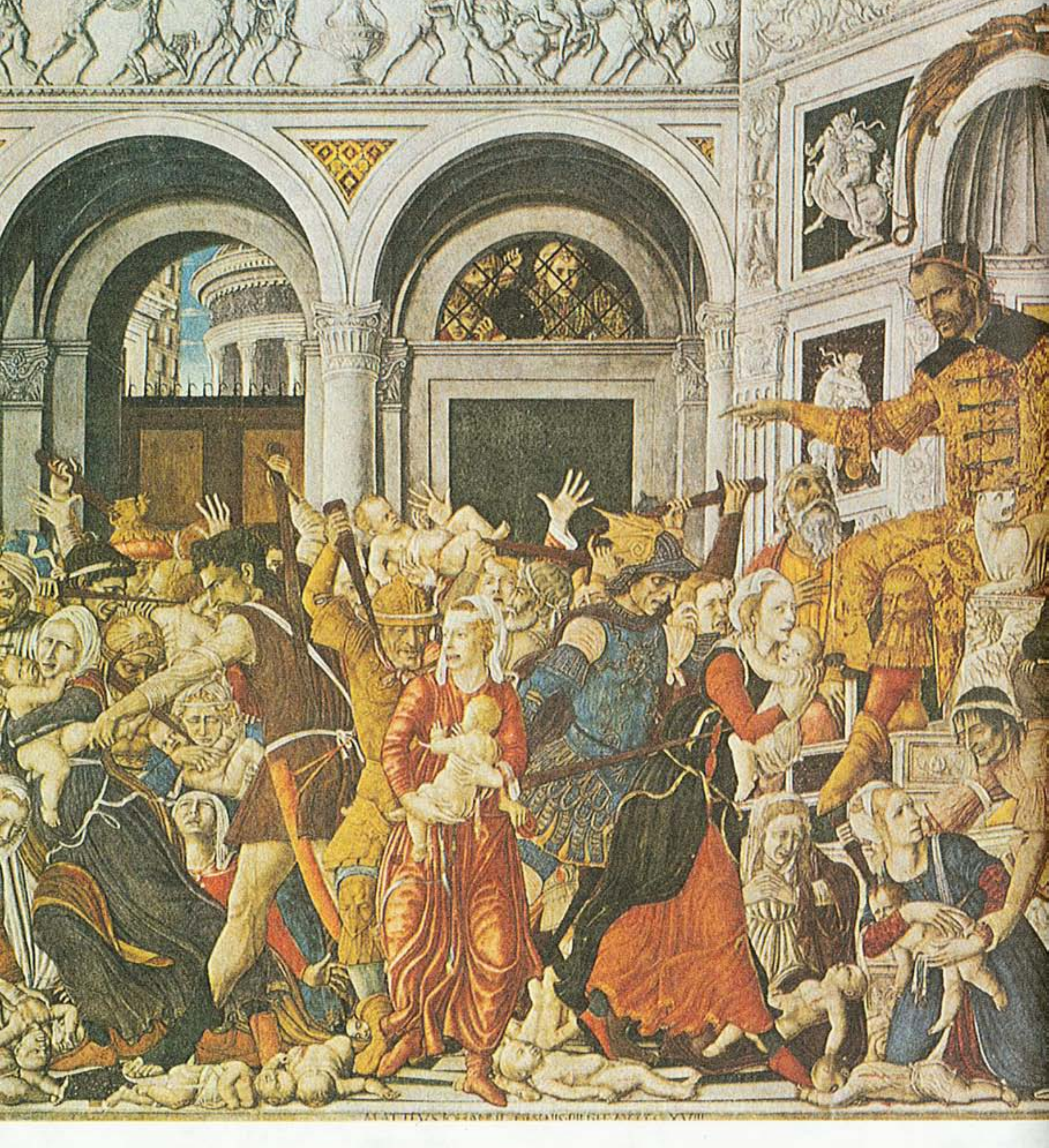

SIT DOMINVS DEVS TVVS BENEDICTVS
CVI COMPLACIT IN TE VT PONERET TE
SVPER THRONVM SVVM VT ESSES REX
CONSTITVTVS DOMINO DEO TVO
BEATI VIRI TVI
QVI ASSISTVNT CORAM TE
SAPIENTIAM
VICISTI FAMAM
VIRTVTIBVS TVIS
REGINA SABA

Рембрандт. Валтасар видит надпись на стене (ок. 1635). Лондон. Национальная галерея. (См. ПИР ВАЛТАСАРА).

◄ Ганс Гольбейн Старший. Царь Соломон, встречающий царицу Савскую (ок. 1535). Виндзор. Королевское собрание. (См. СОЛОМОН, 2).

Антон ван Дейк. Сусанна и старцы (1627). Мюнхен. Старая Пинакотека. (См. СУСАННА).

Винченцо Фоппа. Поклонение царей (ок. 1500). Лондон. Национальная галерея.
(См. ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ).



Маттео ди Джованни. Избиение младенцев (1488). Неаполь. Национальная галерея. (См. ИЗБИЕНИЕ МЛАДЕНЦЕВ).

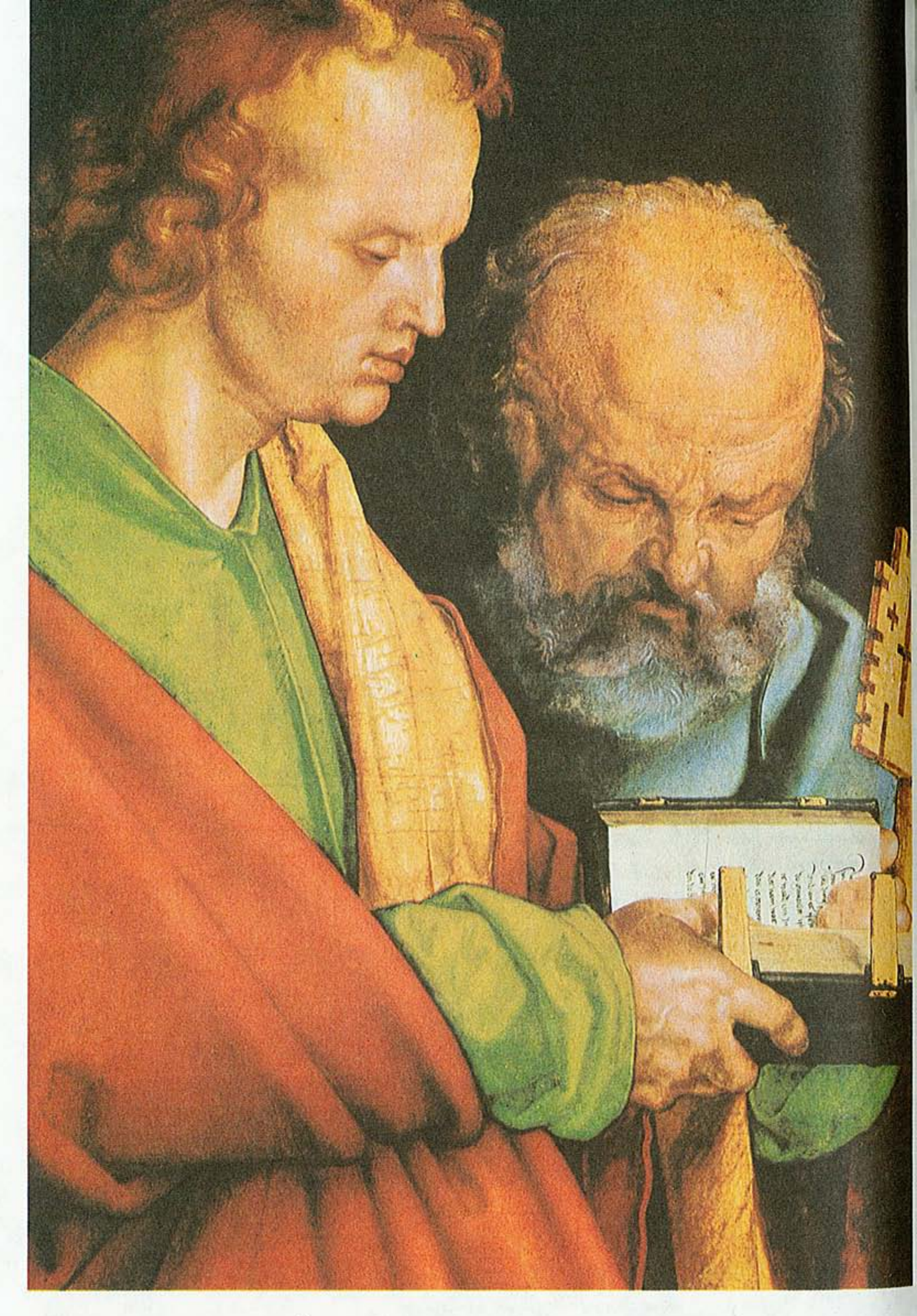
Гертген тот Синт Янс. Св. Иоанн Креститель в пустыне (1485—1450). ► Берлин-Далем. Картинная галерея государственного музея. (См. ИОАНН КРЕСТИТЕЛЬ, 3).

Караваджо. Призвание Св. Матфея (1600—1601). Рим.
Церковь Сан Луиджи деи Франчези. (См. МАТФЕЙ).

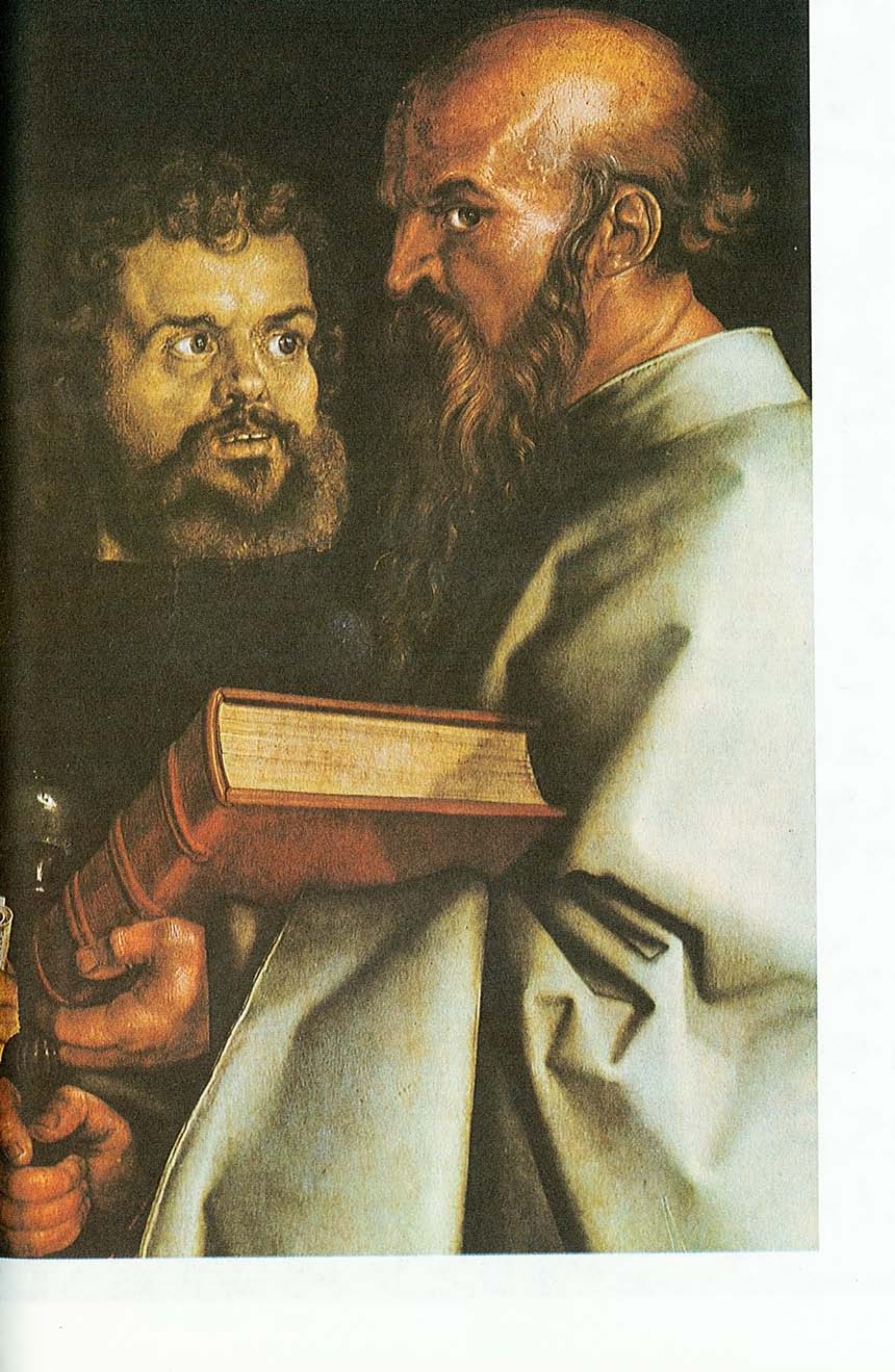
Джотто. Поцелуй Иуды (ок. 1304—1306). Падуя. Капелла делья Скровеньи (называемая также капеллой дель Арена, или церковью Мадонна дель Арена). (См. ПРЕДАТЕЛЬСТВО).

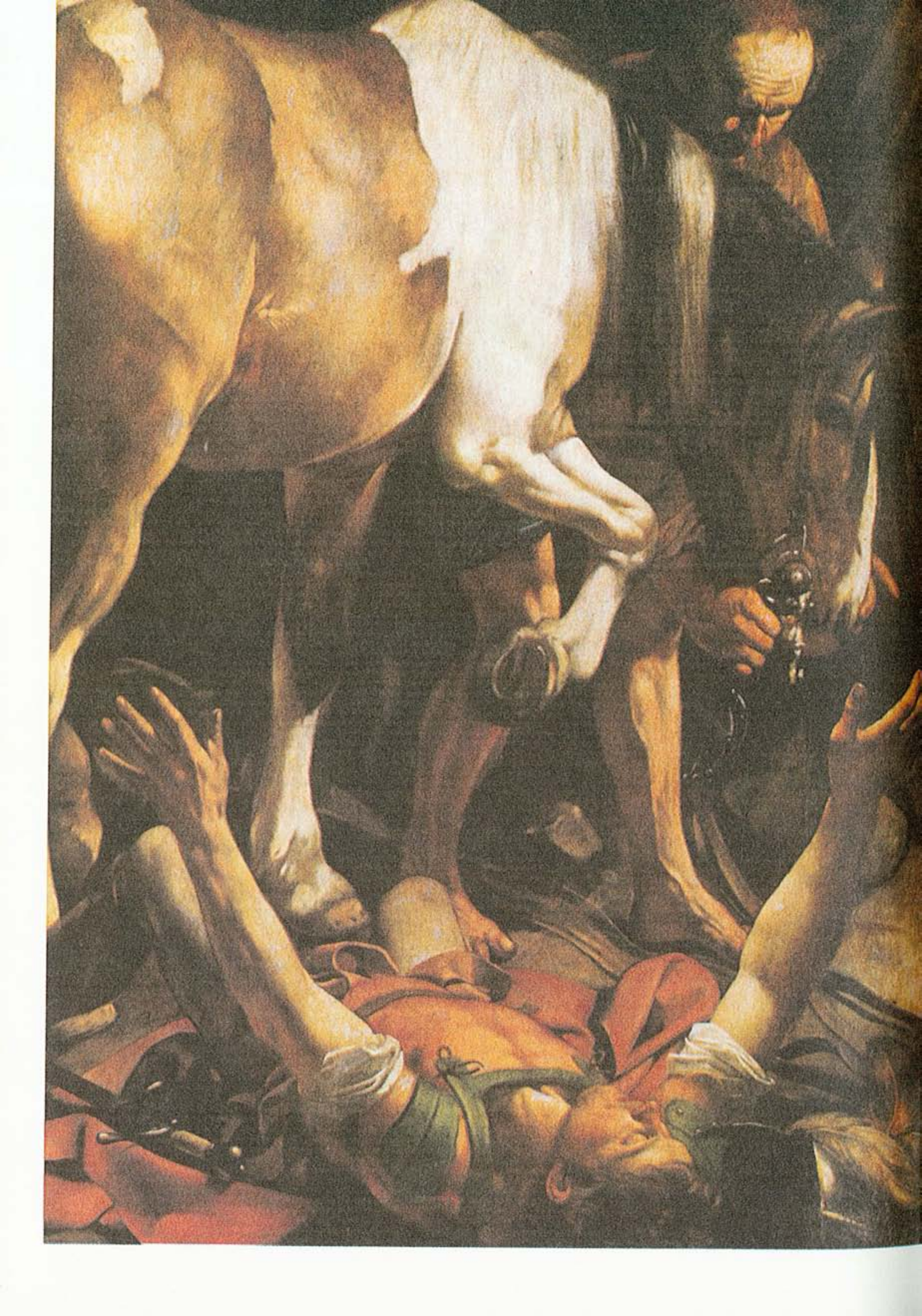
Иероним Босх. Увенчание терновым венцом (1510). Лондон. Национальная галерея. (См. УВЕНЧАНИЕ ТЕРНОВЫМ ВЕНЦОМ).

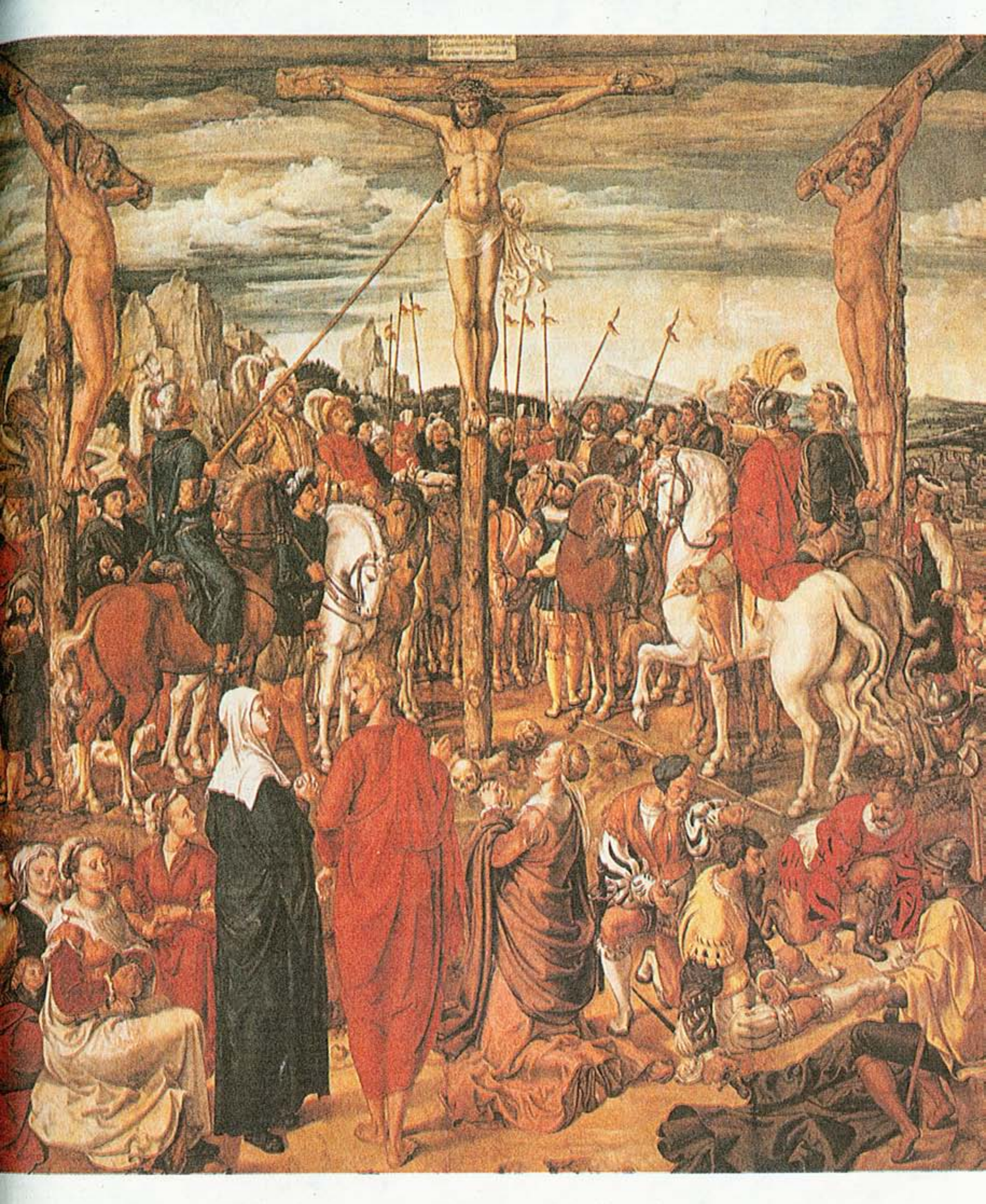
Рембрандт. Ужин в Еммаусе (1648). Париж. ▶ Лувр. (См. УЖИН В ЕММАУСЕ).



Альбрехт Дюрер. Четыре апостола (Иоанн, Петр, Марк и Павел) (1526). Мюнхен. Старая Пинакотека. (См. ИОАНН; ПЕТР; МАРК; ПАВЕЛ).







Антон Вёнзам. Распятие Христа (ок. 1540). Будапешт. Музей изобразительных искусств. (См. РАСПЯТИЕ ХРИСТА).

◄ Караваджо. Обращение Савла (1600—1601). Рим. Церковь Санта Мария дель Пополо. (См. ПАВЕЛ, 1).

Лукас Кранах Старший. Обручение Св. Екатерины (ок. 1516—1518). Будапешт. Музей изобразительных искусств. (См. ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРИЙСКАЯ).

был ранен, вернулся к Эноне. Но она, искусная во врачевании, отказалась лечить его; он был отправлен назад в Трою умирать. Энона раскаялась, но было поздно. (См. ЕЛЕНА ТРОЯНСКАЯ; ПАРИС; ТРОЯНСКАЯ ВОЙНА.)

**Суета.** В светской аллегории один из малых пороков, обычно изображаемый в эпоху Ренессанса в виде обнаженной женщины, сидящей или склонившейся на ложе, расчесывающей свои волосы гребнем и смотрящейся в ЗЕРКАЛО, которое, возможно, держит ПУТТО. Эта тема сливается с неаллегорической темой лежащей Венеры. Идея суетности, тщеты выражается ДРАГОЦЕННЫМИ КАМНЯМИ, золотыми МОНЕТАМИ, КОШЕЛЬКОМ или — более просто — фигурой самой СМЕРТИ. На свитке читается надпись: «Omnia Vanitas» [лат. — «Все суета»]. По поводу других аспектов Суеты см. НАТЮРМОРТ.

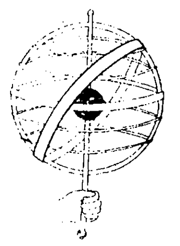
**Сума.** Сума является атрибутом НИЩЕГО; АЛЕКСИЯ (святого в обличии нищего); Кумской СИВИЛЛЫ. Это пожитки пьяного ДИОГЕНА, которые он волочит с собою.

**Сундук.** Открытый сундук — сокровищница. В нем лежит сердце — АНТОНИЙ ПАДУАНСКИЙ. Женщина, кладущая монету в сокровищницу в храме, — ЛЕПТА ВДОВЫ.

**Сусанна** (апокрифический Ветхий Завет [Дан., 13. Этот дополнительный текст к Книге Даниила — «Спасение Сусанны Даниилом» — не входит в канонический текст Библии. — *А.М.*]). Вымышленная героиня, целомудрие которой восторжествовало над злодейством. Местом действия истории с Сусанной избран Вавилон эпохи пленения там еврейского народа. Рассказывается о том, как два старца тайно возжелали Сусанну, жену одного зажиточного иудея, и как они задумали обольстить ее. Она любила купаться в купальне у себя в саду, и старцы однажды спрятались там, чтобы дождаться ее появления. В тот момент, когда ее служанки оставили ее одну, старцы накинулись на ничего не подозревавшую обнаженную девушку. Они пригрозили ей, что если она не отдастся им, они публично обвинят ее в прелюбодеянии с молодым человеком — преступлении, каравшемся смертью. Но Сусанна вырвалась от них и закричала, моля о помощи. Старцы, сбитые с толку, осуществили свою угрозу. Сусанна была схвачена и приведена ко двору, признана виновной по ложному обвинению и приговорена к смерти. В одиннадцатом часу выступил Даниил и учинил перекрестный допрос старцам. Допросив их порознь, он получил от них противоречивые показания, доказывавшие невиновность Сусанны.

По-еврейски имя Сусанна означает «лилия» — символ чистоты. Она предстает в раннем христианском искусстве римских катакомб, возможно, в качестве примера для гонимых в ту эпоху христиан — избавления праведников от дьявола, которое непременно в конце концов наступит. Средневековье превратило ее в символ Церкви, которой угрожали иудеи и язычники. Средневековые художники предпочитали тему Даниила, вершащего правосудие. Со времен же Ренессанса они чаще выбирали сюжет купающейся Сусанны — хороший повод изобразить обнаженное женское тело.

**Сфера (армилярная).** Древний астрономический прибор, в котором основные круги небес представлены посредством металлических колец. Она является атрибутом Астрономии (одного из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ) и символом Вселенной: см. САТУРН (1). См. также ДЕРЖАВА.



*Армилярная сфера*

**Сфинкс** («Удушитель»). В Древнем Египте символ силы и бдительности, изображаемый в виде льва с человеческой головой. В античной Греции он наделялся женской головой и грудью и был с крыльями — эта форма, как правило, была принята в искусстве Ренессанса и более позднего времени. Греки считали сфинкса хранителем тайной мудрости: см. ЭДИП И СФИНКС. Иногда он ассоциируется с распутством в аллегориях добродетели, противопоставляемой пороку.

**Схоластика** (ок. 480 — ок. 543). Сестра Св. Бенедикта, предполагается, что они были близнецами. Мало что известно о ней, за исключением того, что она обосновалась неподалеку от Монте-Кассино, посвятив всю себя религии и часто встречаясь со своим братом. Согласно некоторым источникам, вокруг нее образовалась и быстро разрослась община монахинь, и хотя она не принимала обетов, тем не менее традиционно она считается первой бенедиктинской монахиней. Во время последней своей встречи с Бенедиктом, перед самой смертью, она, как гласит предание, страстно молилась о том, чтобы разразилась гроза и задержала бы уход ее брата. Так оно и произошло (см. БЕНЕДИКТ, 9). В момент ее смерти Бенедикту предстало видение: дух покидает ее тело, приняв облик голубя. Такая же история рассказывается о РЕПАРАТЕ. Схоластика одета как бенедиктинская монахиня, во все черное (см. рис. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОДЕЖДЫ) и обычно держит ЛИ-

ЛИЮ и РАСПЯТИЕ. ГОЛУБЬ отлетает от ее уст, парит над ее головой или покоится на ее руке или на КНИГЕ. Схоластику можно встретить на итальянских и французских картинах начиная с XV века, особенно в произведениях, созданных по заказу общин бенедиктинских монахинь. Часто она стоит рядом с Бенедиктом.

**Сципион.** Фамилия (или прозвище), которую носили два знаменитых римских полководца, оба увековеченные в искусстве. Именно победы Сципиона Африканского Старшего (ок. 234 — ок. 183 до н. э.), одержанные им в борьбе с карфагенянами в Испании и Северной Африке, привели к окончанию 2-й Пунической войны. Он обязан своим местом в ренессансной литературе и искусстве итальянскому поэту Петрарке (1304—1374), эпическая поэма которого «Африка» была написана в его честь.

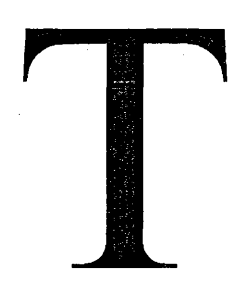
1. *Великодушие Сципиона* (Ливий, 26:50; Петрарка, «Африка», 4: 375—388). Легендарный акт милосердия. После захвата испанского города Новый Карфаген Сципион Старший получил в качестве награды за войну красавицу девушку. Узнав о том, что эта девушка была невестой, он призвал к себе ее жениха и возвратил ему ее невредимой, преподав при этом краткий урок моральной неподкупности римлян. Сципион изображается в своем шатре, вне стен города, в момент передачи девушки ее жениху, который стоит перед ним на коленях; или пара стоит перед Сципионом, который благословляет их соединенные руки. Приближаются родители влюбленных, за ними следуют их сопровождающие, неся золотые сосуды в качестве выкупа. (Сципион возвратил выкуп; это был его свадебный дар молодоженам.) Эта тема была популярна в итальянской живописи, особенно XV века, и являлась подходящим декором для стенок сундуков со свадебным приданым.

2. *Сон Сципиона.* Цицероновский «*Somnium Scipionis*» [лат. — «Сон Сципиона»] повествует о сне младшего Сципиона (ок. 185—129), приемного внука Сципиона Африканского Старшего. Во сне его дед явился ему и описал небесную обитель, в которую принимаются те, кто был великим и уважаемым на земле. Позднеримский мифограф Макробий (род. ок. 400) в своем комментарии к цицероновскому произведению определил добродетели, достойные героя, как деятельный и созерцательный образы жизни в противоположность недостойному стремлению к чувственным наслаждениям. Ренессансные гуманистические философы, которым Макробий был хорошо

известен, модифицировали его правило, отстаивая идею, что все три образа — жизнедеятельный, созерцательный и чувственный — были даром богов и все они, в должном соотношении, являются необходимыми составными частями полной, гармоничной личности, или «универсального человека» (пример которого являет собою ренессансный государь — покровитель искусств и литературы). Художниками эта идея выражалась в виде аллегории. Рафаэль (Национальная галерея, Лондон) изображает молодого Сципиона в облике воина в доспехах, лежащего спящим под деревом. За ним стоят две женщины. Одна — в простом темном наряде — предлагает ему МЕЧ и КНИГУ (деятельность и созерцательность); другая — более обольстительная, но все еще целомудренная — предлагает ему ветку МИРТА (атрибут Венеры).

3. *Триумф Сципиона,* см. ТРИУМФ. См. также КИБЕЛА.

**Сын сунамитянки,** см. ЕЛИСЕЙ (1).



**Т.** Крест, по форме похожий на букву Т, именуемый *тау* по названию греческой буквы, произошел от древнеегипетского иероглифа, означающего жизнь и потому ставшего ее символом. Он был принят ранними христианами Египта как форма креста Христа и является эмблемой АНТОНИЯ ВЕЛИКОГО, жившего в Египте. Как символ жизни он традиционно считается тем знаком, который ставили на дверях своих домов израильтяне накануне исхода из Египта, и той формой столба, по которому поднялся медный змей (МОИСЕЙ, 6 и 12). Т-образный угольник — атрибут (среди других инструментов) Геометрии (одного из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ). См. также РАСПЯТИЕ ХРИСТА (2).

**Тавифа,** см. ПЕТР, апостол (8).

**Таинства,** см. СЕМЬ ТАИНСТВ.

**Тайная Вечеря** (Мф., 26:17—29; Мк., 14:12—25; Лк., 22:7—23; Ин., 13:21—30). Последняя трапеза, которую Христос устроил со своими учениками в Иерусалиме перед своим арестом и на которой он объявил Двенадцати, что один из них предаст его, была широко представлена в христианском искусстве всех времен. Эта трапеза была прославлением еврейского праздника Пасхи — «праздника свободы», ознаменовавшего исход израильтян из Египта. Для христиан слова Христа, когда он освящал хлеб и вино, означают установление главного обряда Церкви. В свою очередь в искусстве два аспекта этой темы — предсказание о предательстве и первое Причащение апостолов — доминируют в разные периоды. Ранняя Церковь изображала таинство, впервые получившее визуальное выражение в полностью разработанной форме в византийских мозаиках VI века. Ученики располагаются по изогнутой стороне D-образного стола, Христос на краю. Они не сидят и не стоят, но возлежат, опираясь на левый локоть, оставляя правую руку

свободной — такова была более поздняя еврейская традиция в соблюдении обряда Пасхи. (Первоначально пасхальная еда употреблялась стоя, так как израильтяне накануне исхода должны были есть быстро. В римские времена возлежать за едой было знаком свободного человека, таким образом это считалось более соответствующим еврейскому празднику свободы.) Возлежать за трапезой — эта традиция вновь встречается в творчестве Пуссена. В ренессансной живописи ученики сидят обычно за прямоугольным столом, а Христос — в середине — выполняет действия священника. ЧАША (евхаристический сосуд) стоит перед ним на столе. Христос изображается в момент освящения хлеба или передачи гостии одному из учеников. Это не обязательно пресный хлеб, как того требует еврейский обряд. Определенные темы из Ветхого Завета, традиционно считавшиеся прообразами Тайной Вечери, можно встретить в связи с этим сюжетом, а именно: *Встреча Авраама с Мелхиседеком* (см. АВРААМ, 1), *Еврейская Пасха* (см. МОИСЕЙ, 6), *Сбор манны* (см. МОИСЕЙ, 8), *Илия, посещаемый ангелом* (см. ИЛИЯ, 4). Эта сакраментальная интерпретация Тайной Вечери была отодвинута на задний план в конце XV века Леонардо да Винчи, который отошел от доктрины, чтобы изобразить человеческую драму, происшедшую из предсказания Христа о том, что он будет предан одним из присутствующих. Творение Леонардо, хотя и самое знаменитое, было не первым, основанным на иной трактовке этой темы. Эту интерпретацию можно видеть в декоре трапезных и церквей XIV — XV веков. Она главенствовала вплоть до эпохи Контрреформации, когда акцент на СЕМИ ТАИНСТВАХ, в особенности на Причастии (Евхаристии), вернул предпочтение первоначальной версии. Теперь здесь стало больше свободы трактовки: появляются дополнительные фигуры — снующие туда и сюда слуги, разносящие блюда, витающие над головами собравшихся ангелы. Ученики, особенно у северных художников, предстают в облике колоритных типажей из простонародья того времени. Таз и полотенце, брошенные на полу, являются напоминанием о более раннем эпизоде *Умывания ног ученикам.* (См. ПЕТР, апостол, 3.) У ног Иуды может сидеть собака — труднообъяснимая традиция, поскольку это животное обычно символизирует преданность.

В изображениях предсказания о предательстве (или «исторической» Тайной Вечери) главными элементами являются реакция учеников на слова Христа и та роль, которую играет

Иуда. «Истинно говорю вам, что один из вас предаст Меня. Тогда ученики озирались друг на друга, недоумевая, о ком Он говорит». Чаши нет. Христос сидит в центре длинного стола, его руки простерты в жесте, говорящем о его покорности. Ученики, по обе стороны от него, обращены друг к другу; их лица и жесты выражают мистический страх, изумление или отрицание. Иуда бывает обособлен по-разному. В образцах раннего Возрождения он сидит по другую от остальных учеников сторону стола и может изображаться в тот момент, когда получает от Христа смоченный в чаше кусок хлеба («Господи! кто это? Иисус отвечал: тот, кому Я, обмакнув кусок хлеба, подам» (Ин., 13:25—26)). Или Иуда опускает в чашу свою руку («Один из двенадцати, обмакивающий со Мною в блюдо» (Мк., 14:20)). Иуда обычно темноволосый и бородатый, выражение его лица заговорщическое. В тех случаях, когда ученики изображаются с нимбами, его нимб может быть черным или вовсе отсутствовать. Он часто держит кошелек, возможно, в качестве аллюзии на тридцать серебреников (цена предательства), или — проще — поскольку, согласно Иоанну «он имел при себе денежный ящик и носил, что туда опускали».

В XII—XIII веках художники не слишком заботились о дифференциации учеников; исключение составлял образ Иуды. В произведениях более поздних периодов становится возможным определить по крайней мере главных учеников (а иногда и всех) с достаточной степенью точности. Хотя двенадцать учеников изображаются без их индивидуальных атрибутов, художники склонны придерживаться определенных правил в том, что касается их облика и группировки. Иоанн, «ученик, которого любил Иисус», обычно рядом с Христом и может положить свою голову на грудь Спасителя. («Он, припадши к груди Иисуса, сказал Ему: Господи! кто это?» (Ин., 13:25).) Он изображается юным, безбородым, с длинными волосами и довольно женственными чертами лица. Характерные черты ПЕТРА хорошо известны: седые волосы, как правило, короткие и вьющиеся, и обычно короткая курчавая борода; у него загорелое лицо, как должно быть у рыбака. Обычно он носит голубой плащ поверх хитона золотого цвета. Он может держать нож, возможно, как предвосхищение эпизода с отсечением уха раба в сцене предательства. Он сидит рядом или через одного от Христа — знак его превосходства над другими учениками. АНДРЕЙ — пожилой, с развевающимися седыми волосами и длинной седой, иногда лохматой бородой. ИАКОВ МЕНЬ-

ШОЙ имеет сходство с Христом в том, что касается черт лица, стиля прически и бороды, поскольку по традиции он отождествляется с тем апостолом, о котором Св. Павел сказал: «Иакова, брата Господня» (Гал., 1:19). Для остальных идентификация менее определенна. ИАКОВ СТАРШИЙ, несколько старше своего тезки, был, как и он, родственником Христа и иногда, как и предыдущий, изображается тоже несколько похожим на Христа. Поскольку один из этих троих при жизни Спасителя был ближе всех к нему, то и сидит он за столом обычно тоже рядом с ним. ФИЛИПП и ФОМА, подобно Иоанну, — среди самых молодых и обычно безбороды. Порой они расположены на противоположных сторонах стола. СИМОН и ИУДА (Фаддей), согласно наиболее популярной традиции, были братьями, они были среди тех пастухов, которым ангел возвестил о рождении Христа. Таким образом они традиционно изображаются стариками и сидят рядом. У ВАРФОЛОМЕЯ очень темные, почти черные волосы, и обычно он с бородой, чем может походить на МАТФЕЯ. Принятая идентификация Двенадцати на «Тайной Вечере» Леонардо такова (слева направо): Варфоломей, Иаков Меньшой, Андрей, Иуда (Искариот), Петр (позади), Иоанн, (Христос), Фома (позади), Иаков Старший, Филипп, Матфей, Иуда (Фаддей), Симон.

**Талия,** см. МУЗЫ.

**Тамбурин**. Ударный инструмент, на котором играли женщины. Он является непременным участником ритуалов в честь бога Диониса в античной Греции. Потому спутницы Диониса — менады, как правило, изображаются бьющими в тамбурин (см. БАХУС). Он атрибут персонифицированного Порока (ГЕРКУЛЕС, 21), и ГЕРКУЛЕС (17) держит его, переодетый женщиной. Эрато (МУЗА любовной поэзии) может иметь тамбурин. ДОЧЬ ИЕФФАЯ вышла навстречу отцу своему с «тамбуринами и танцами» [в синодальном переводе Библии: «с тимпанами и ликами». — *А.М.*].

**Танатос,** см. СМЕРТЬ; СОН, ЦАРСТВО С.

**Танкред и Клоринда** (Тассо, «Освобожденный Иерусалим», 12:65—69). Танкред, христианский рыцарь, один из героев эпической поэмы Тассо о первом Крестовом походе, полюбил воинственную Клоринду, которая сражалась на стороне сарацинов. Не узнав ее в доспехах, Танкред в поединке ранил ее. Умирающая Клоринда страстно возжелала креститься в христианскую веру. Танкред, набрав воды из небольшого ручья в свой шлем, снял ее головной убор и узнал свою возлюбленную. Эта тема

встречается в живописи XVII века (главным образом итальянской) и показывает Танкреда в момент крещения Клоринды. Он стоит перед ней на коленях в полном воинском облачении, выливая воду из своего шлема. Она лежит на спине, ее доспехи частично сняты, рядом с нею ее оружие. См. также ТАНКРЕД И ЭРМИНИЯ.

**Танкред и Эрминия** (Тассо, «Освобожденный Иерусалим», 19:103—114). Танкред во время штурма Иерусалима вступил в бой с Аргантом, египетским посланником в этом городе. Аргант был убит, а Танкред тяжело ранен. Эрминия, дочь бывшего царя сарацинов Антиоха, влюбленная в Танкреда, была приведена на место боя оруженосцем рыцаря Вафрином. Она, обезумевшая от горя, снимает с помощью Вафрина доспехи Танкреда, осматривает его раны и перевязывает их своими густыми волосами, которые она отрезала. Танкред изображается полуобнаженным, его доспехи сняты, его поддерживает Вафрин, Эрминия стоит перед ним на коленях, отрезая свои волосы мечом. На заднем плане может лежать тело Арганта. Вверху парят путти — знак любви Эрминии (Пуссен, Эрмитаж, Санкт-Петербург, и Барберовский институт, Бирмингем, Великобритания). Родственными этому сюжету являются ЭРМИНИЯ И ПАСТУХИ; ТАНКРЕД И КЛОРИНДА.

**Тантал** («Мет.», 4:457—458). Один из четырех легендарных персонажей, обычно фигурирующих вместе в греческой мифологии и искусстве, поскольку все они были осуждены страдать в Тартаре [Гадесе] за различные совершенные преступления (трое других — ИКСИОН, СИЗИФ и ТИТИЙ). Тантал, царь Лидии, убил своего сына и, согласно некоторым авторам, разгласил секреты богов роду человеческому. Наказанием ему было вечно стоять по горло в воде: терзаясь жаждой — он не мог сделать глотка воды, поскольку она всякий раз отступала, как только он наклонялся, чтобы напиться; ветви с плодами, висевшие над его головой, также всякий раз отклонялись, когда он пытался ухватить их. Так он подвергался «танталовым мукам» и страдал от вечного голода и жажды.

**Тау-крест,** см. КРЕСТ.

**Твердость.** Малая добродетель, изображение которой наиболее часто встречается на ренессансных медалях и в надгробной скульптуре. Ее олицетворяет женская фигура в воинственной позе, держащая поднятый ДРОТИК (иногда МЕЧ) и прислонившаяся к СТОЛБУ (символ несгибаемости). Реже у нее ЖАРОВНЯ (аллюзия на твердость МУЦИЯ СЦЕВОЛЫ).

**Телемах.** Сын Улисса (Одиссея) и Пенелопы. «Одиссея» рассказывает о том, как Телемах, когда его отец не вернулся домой после окончания Троянской войны, отправился на его поиски, сопровождаемый Минервой (Афиной), принявшей облик его старого наставника Ментора. Роман французского писателя Фенелона «Приключения Телемаха», опубликованный в 1699 году, расширил повествование Гомера. Он стал источником сюжетов для французских художников XVIII века. Фенелон рассказывает о том, как Телемах потерпел кораблекрушение на острове богини Калипсо, где ранее в плену находился его отец. Калипсо влюбилась в Телемаха и удержала его, уговорив рассказать о его предыдущих приключениях. Венера послала Купидона, чтобы помочь ей в осуществлении ее плана, но Телемах влюбился в Евхариду, одну из нимф Калипсо, вызвав тем самым гнев богини. Купидон подговорил других нимф поджечь новый корабль, который построил Ментор. Телемах был рад этой отсрочке своего отплытия, но Ментор бросил его в море, где их обоих подобрало проходящее судно. Телемах изображается в гроте Калипсо, окруженный нимфами. Может присутствовать Купидон. За происходящим наблюдает Ментор. Изображается также горящий корабль (Шарль Жозеф Натур, Эрмитаж, Санкт-Петербург). См. также УЛИСС.

**Телец** (знак Зодиака), см. ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ.

**Темница.** В темнице апостола ПЕТРА будит ангел (11); Петр крестит двух стражников (14). Землетрясение отворяет темницу апостола ПАВЛА (7). Узник с собакой, за ним наблюдает ангел — РОХ. Молодая женщина, кормящая грудью старика в тюремной камере — МИЛОСЕРДИЕ ПО-РИМСКИ. СОКРАТ (2) в темнице выпивает яд в присутствии юношей, выражающих отчаяние. Умирающий в тюремной камере мужчина со своим умершим ребенком — УГОЛИНО ДЕЛЛА ГЕРАРДЕСКА.

**Темпераменты,** см. ЧЕТЫРЕ ТЕМПЕРАМЕНТА.

**Тереза** (1515—1582). Испанская монахиня кармелитского ордена, родилась в Авиле в Кастильи. Ее деятельность была направлена на реформирование ордена и учреждение большого числа монастырей в Испании, которые восстановили строгую дисциплину первоначального устава кармелитов. Монахини ее монастыря были известны как «босоногие кармелитки». Основание Терезой в 1562 году монастыря в Авиле, посвященного ИОСИФУ, мужу Девы Марии, святому патрону Терезы, знаменует важный этап в распространении культа этого святого и

его изображений в религиозном искусстве. Личность Терезы была замечательна тем, что богатый практический ум соединялся у нее с сильным мистическим элементом. Но ее образ, дошедший в искусстве Контрреформации, как можно было ожидать, предстает односторонним — только как духовидецы. Иногда она изображается дородной женщиной, с крупными, едва ли не грубыми чертами лица, что соответствует сохранившимся ее подлинным портретам; но чаще, особенно в итальянской живописи, ее внешность гораздо более идеализирована. Во многих своих литературных трудах Тереза пишет о видении ангела, который держит длинное золотое копье или дротик с огненным наконечником, пронзающим ее сердце. Об этом символическом проникновении *amor dei* [лат. — божественная любовь], в котором ощущаются отголоски языческого Эроса, упоминалось в папской булле о канонизации Терезы (1622), и это стало самым популярным мотивом в изображениях этой святой в XVII веке. Она писала также о видении ей Девы Марии и Иосифа, который надел на нее ослепительный белый плащ и золотое ожерелье с висящим на нем крестом — знак божественного одобрения ее замысла основать монастырь. Этот сюжет часто встречается в церквах реформированного ордена кармелитов. Или она стоит коленопреклоненная перед видением Христа, который демонстрирует ей свои раны или показывает один из гвоздей креста. Последний сюжет является вариантом темы мистического обручения — гвоздь здесь заменяет кольцо. Она также изображается перед Христом, ходатайствуя за души в чистилище, — грешники изображаются внизу заламывающими руки и с мольбой взирающими на нее. Подобно другим святым, оставившим после себя важные литературные труды, она предстает пишущей в тот момент, когда ГОЛУБЬ Св. Духа парит у ее уха, вдохновляя ее. В деле реформирования ордена ей помогал теолог и поэт Иоанн Креста [Хуан де ла Крус], который часто изображается подле нее. Она носит кармелитскую рясу, и у ее ног могут лежать книги — ее труды.

**Терпение.** Одна из малых добродетелей в системе христианской аллегории, широко представленная в циклах картин на тему «Добродетели и Пороки» в средневековом искусстве, но несколько реже встречающаяся в искусстве более позднего времени. Терпение олицетворяет женская фигура с АГНЦЕМ в качестве своего атрибута (возможно, он лежит на ее щите) и часто в сопровождении Иова, которого можно узнать по его

язвам. Противоположный ей порок — ГНЕВ [лат. — *Ira*), который может убивать себя (или ее) мечом. В XIII веке ее атрибутом является ВОЛ (Париж: цикл Нотр-Дам). В искусстве Ренессанса агнец исчезает. Она также изображается (вместе с НАДЕЖДОЙ), поддерживающей человека, задавленного бременем Времени (А. Янссенс, Музей изящных искусств, Брюссель).

**Терпсихора,** см. МУЗЫ.

**Тесей.** Легендарный греческий герой, царь Афин и знаменитый победитель монстров. Он часто встречается в античном искусстве в изображении на вазах и фресках, но не нашел широкой любви у художников Ренессанса и более позднего времени. Он изображается как типичный молодой герой, обычно обнаженный, лишь в плаще и сандалиях и, возможно, в шапочке или шлеме. У него нет постоянного атрибута, но иногда он вооружен, подобно Геркулесу, дубиной.

1. *Тесей находит меч своего отца* (Плутарх, 1; Гигин, 14). Хотя его отец был царем Афин, Тесей родился и воспитывался в Трезене. Его отец положил меч и сандалии под большим камнем и приказал, чтобы его сын прибыл к нему в Афины, когда станет достаточно сильным, чтобы поднять камень и взять эти дары, скрытые под землей. Тесей изображается поднимающим камень или кусок кирпичной кладки, тем временем его мать указывает на меч и сандалии, лежащие в глубине.

2. *Тесей и Минотавр* («Мет.», 8:169—173; Плутарх, 1:19). Самым знаменитым подвигом Тесея было убийство Минотавра — бычеголового монстра, рожденного ПАСИФАЕЙ, который укрывался в лабиринте у критского царя Миноса и в жертву которому регулярно приносились афинские юноши и девушки. Дочь царя Ариадна влюбилась в Тесея. Она дала ему клубок нити, которая помогла ему выбраться из лабиринта после того, как он убил Минотавра. Влюбленные скрылись на остров Наксос, где Тесей покинул Ариадну. (Позже она была спасена БАХУСОМ, 4.) Тесей вернулся в Афины на корабле с черным парусом, забыв об обещании, которое он дал своему отцу, вывесить белый парус, если его предприятие увенчается успехом. Увидев вдали корабль и думая, что его сын погиб, отец Тесея бросился в море — так Тесей стал царем Афин. Он изображается — в живописи и скульптуре — победоносно стоящим над головой монстра с дубиной в руке. Он входит в лабиринт, держа нить Ариадны. Ариадна стоит на берегу

Наксоса, отчаянно махая платком уплывающему кораблю с черными парусами. Эти сцены могут объединяться на одной картине. Обиталище Минотавра обычно изображается в виде круглого лабиринта в соответствии с античными традиционными образцами. Вергилий рассказывает о том, как Эней нашел его изображение на одной из дверей Кумского храма, где пещера ведет в подземное царство («Энеида», кн.6). Потому в средневековых церквах он стал изображаться в качестве христианского символа Ада. Миф о Минотавре был, вероятно, отзвуком древнего культа быка. Его образ появляется на минойских монетах и печатях.

Среди других подвигов Тесея — битва с амазонками, когда они напали на Афины. (См. АМАЗОНКИ, БИТВА А.) Он играет активную роль на брачном пире его друга лапифа Перифоя, завершившегося столь ужасно. (См. КЕНТАВРЫ: *Битва лапифов с к.*)

**Тетраморф,** см. ИЕЗЕКИИЛЬ.

**Тиара.** Отличительный головной убор ПАПЫ. Первоначально простая высокая шапка, в эпоху средневековья она приобрела три венца и обрела свою окончательную форму в начале XIV века. Венцы стали считаться символами Троицы или трех статусов Церкви: Рим, христианский мир и духовное владычество. Тиара может быть на Боге-Отце, более часто в ранней нидерландской живописи (см. ТРОИЦА); ее может носить ААРОН, как прообраз священства. См. рис. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОДЕЖДЫ.

**Тигр.** Зверь, происходящий из Азии и некогда из древней Гиркании (область Персии). Согласно бестиариям, это то животное, от которого река Тигр получила свое название. В искусстве тигры порой везут колесницу Бахуса (Гораций, «Оды», кн. 3. 3; 13—15).

**Тимоклея,** см. АЛЕКСАНДР ВЕЛИКИЙ (2).

**Тирс.** Жезл, увенчанный сосновой шишкой, — атрибут БАХУСА и САТИРОВ, составляющих его свиту. Поклонение духу сосны было распространено в древности на Ближнем Востоке, и шишка стала символом плодородия. Она упоминается в качестве атрибута бога вина Филостратом Старшим («Картины», 1:18 и 23).

*Тирс*

**Тисовое дерево,** см. ФЛОРА (2).

**Титий** («Энеида», 6:595—600; «Мет.», 4:457—458). Один из четырех легендарных персонажей, обычно фигурирующих вместе в греческой мифологии и искусстве, поскольку

все они были осуждены страдать в Тартаре [Гадесе] за различные совершенные ими преступления (трое других — ИКСИОН, СИЗИФ и ТАНТАЛ). Титий был великаном, пытавшимся похитить мать Аполлона и Дианы; он был сражен их стрелами. В подземном царстве он был пригвожден к земле, и два коршуна беспрестанно терзали его печень. Иногда художники изображают одну птицу. ПРОМЕТЕЙ (2) страдал аналогичным образом, только в его случае птицей был орел. За исключением этого отличия, эти два сюжета мало чем различаются и их легко спутать. В античности считалось, что чувства заключаются именно в печени, а не в сердце; поэтому ренессансные гуманисты превратили эту тему в аллегорию господства чувственной страсти над телом.

**Титон,** см. АВРОРА.

**Ткань,** с запечатленным на ней ликом Христа — ВЕРОНИКА. Окровавленная ткань (туника), предлагаемая патриарху, — ИОСИФ, сын Иакова (1).

**Ткацкий станок.** Ткущая женщина: в присутствии молодых людей — ПЕНЕЛОПА; за которой наблюдает богиня Минерва, — АРАХНА.

**Товия** (апокрифический Ветхий Завет). Сын Товита. Приключения Товии и его спутника и хранителя — архангела Рафаила — рассказаны в книге Товита. История начинается в Ниневии во времена изгнания евреев в Ассирию в VIII в. до н. э., где Товит, набожный иудей, жил со своей женой Анной и их сыном. Он заботился о своих соплеменниках, находившихся в нужде, и пекся о подобающем погребении тех, кто встречал свою смерть от рук царя. В преклонные годы он потерял зрение в результате странного случая: однажды, когда он прилег отдохнуть на дворе [то есть, вне дома, поскольку был, согласно иудейскому закону, «нечистым», так как в этот день он погребал одного умершего. — *А.М.*], воробьиный помет упал ему на глаза, от этого у него образовались бельма, и он не мог больше видеть. Чувствуя, что смерть близка, Товит наказал своему сыну отправиться в Мидию, чтобы раздобыть там немного денег [в свое время он положил 10 талантов серебра на хранение у израильтянина Гаваила, жившего в Рагах Мидийских. — *А.М.*]. Товия прежде всего стал искать спутника для своего путешествия и встретил архангела Рафаила, который согласился сопровождать его. (Товия принял ангела за обычного смертного. Отличительный признак ангела — крылья — были позднехристианской условностью, заим-

ствованной у римского античного образа крылатой богини Победы.) Получив благословение слепого Товита, эта пара отправилась в путь, оплакиваемая Анной, матерью Товии. Собака юноши следовала за ними по пятам. Добравшись до реки Тигр, Товия спустился к воде, чтобы помыться, как вдруг из воды на него кинулась большая рыба, желавшая поглотить его. По указанию Рафаила он схватил ее и выпотрошил, отделив сердце, печень и желчь. Архангел объяснил, что курение, сделанное из ее жареного сердца и печени, изгоняет демонов, а желчь этой рыбы излечивает бельма. По прибытии к месту назначения Товия собрал деньги; затем, по совету ангела, они отправились к одному родственнику, дочь которого, Сарра, стала невестой Товии. Но Сарра, к несчастью, была околдована демоном, что уже было причиной смерти семерых ее предыдущих мужей. Тем не менее свадьба Товии и Сарры состоялась, хотя и не без опасений. Демона успешно изгнали с помощью печени и сердца пойманной рыбы, которые положили в кадильницу и курили. Тогда супружеская чета в спальне своей вознесла благодарственную молитву. Когда они возвратились в Ниневию, Товия употребил желчь, чтобы вернуть зрение отцу. Архангел, когда Товия предложил ему вознаграждение за все, что он для него сделал, обнаружил себя, и отец и сын пали перед ним на колени.

Хотя эта история в том виде, в каком она дошла до нас, датируется II в. до н. э., она включает в себя элементы далекого фольклора — ассирийского и персидского. Среди народных сказок Европы также имеются такие, которые напоминают ее, например, «Дорожный товарищ» Андерсена. Художники иллюстрировали большинство эпизодов, особенно «Товия и ангел» — оба одеты как странники, их сопровождает собака. Собака — животное, считающееся у иудеев нечистым; она редко предстает в Библии как друг человека. Однако у некоторых соседних народов она считалась священным животным, и персидский фольклор может быть источником ее появления в данной истории. «Большая рыба» считалась крокодилом, чья печень и сердце использовались в древней магии в качестве талисмана, предохраняющего от демонов. Когда Товия показан вытаскивающим рыбу, она изображается размером не больше форели. Излечение слепоты Товита обычно представлено как своего рода помазание, хотя Рембрандт и другие северные художники, писавшие после него, изображают хирургическую операцию по удалению катаракты. Это объяс-

няется использованием этого слова в голландской Библии для обозначения «белизны» в глазах Товита. Концепция ангела-хранителя была распространена в ренессансной Италии, и сюжет с Товией использовался семьей, чтобы запечатлеть путешествие сына; в таком случае Товия изображается похожим на сына семейства. Излечение слепоты Товита было сюжетом картин, заказывавшихся жертвами этой болезни, надеявшимися, что их зрение будет им возвращено.

**Томирис.** Царица кочевого народа в Центральной Азии в древние времена. Согласно Геродоту (1:214), Кир Великий, основатель Персидской империи, встретил свою смерть в сражении с нею. В силу определенных обстоятельств этот эпизод стал считаться символом акта правосудия, и картины на эту тему заказывались, чтобы украшать залы судов. Более того, средневековая типология, возрожденная в XVII веке иезуитами, превратила Томирис в прообраз Девы Марии, торжествующей над Сатаной. Армией Томирис командовал ее сын, которого Кир обманным путем вовлек в участие в пиршестве. Эта уловка позволила персидскому царю уничтожить бóльшую часть своих врагов, а юноша, когда отрезвел, покончил с собой от стыда. Томирис поклялась кровью отомстить за смерть своего сына. В последовавшей битве Кир был убит. Не удовлетворенная царица, издеваясь над своим заклятым врагом, обезглавила его труп и опустила голову в винный мех, наполненный кровью. Ее можно видеть держащей голову Кира за волосы, она собирается опустить ее в урну, которую держит ее прислужница. На голове царя может быть корона. Обезглавленное тело Кира, в доспехах, распростерто на земле. На Томирис может быть тюрбан — условное обозначение Востока, особенно в барочной живописи. Ее придворные — в искусстве того же периода — иногда носят турецкие одежды. Этот сюжет напоминает ЮДИФЬ с Олоферном, где прислужник, однако, держит мешок вместо урны и где нет придворных. (Рубенс, Лувр.)

**Топор,** с наковальней — атрибут воина, который стоит около женской фигуры святой, — АДРИАН И НАТАЛИЯ; с инструментами плотника — ИОСИФА, мужа Девы Марии; также МАТФЕЯ. БЕНЕДИКТ (6) обнаруживает топорище от топора, упавшего в озеро. Топор, вонзенный в череп доминиканского монаха, — ПЕТР МУЧЕНИК.

**Тотила,** король остготов, см. БЕНЕДИКТ (10).

**Трапеза.** *В присутствии Христа:* ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ; БРАК В КАНЕ (с винными кувшинами); ужин с Симоном Фарисеем —

МАРИЯ МАГДАЛИНА (1). *Царский или иной пышный пир:* девушка танцует или стоит на коленях перед царем — Пир Ирода (ИОАНН КРЕСТИТЕЛЬ, 7, 9); воин, гостящий на пиру у Дидоны, — ЭНЕЙ (4); воины на пиру у КЛЕОПАТРЫ (1), которая бросает жемчуг в бокал с вином; ПИР БОГОВ, иногда образующий задний план в сцене СУД ПАРИСА; епископ, уносящий юношу с восточного пира, — НИКОЛАЙ МИРЛИКИЙСКИЙ (5); пиршество простолюдинов, некоторые из них немощные — ЦАРСКАЯ СВАДЬБА; богач пирует, у дверей лежит бедняк — БОГАЧ И ЛАЗАРЬ. *Прерванное пиршество:* битва лапифов с кентаврами (КЕНТАВР); аналогичная сцена с кентаврами — ГЕРКУЛЕС (19); воин, преподносящий голову Горгоны, — ПЕРСЕЙ (4). *Скромная трапеза:* старик, прислуживающий трем гостям, у которых могут быть крылья, — АВРААМ (2); пожилая супружеская пара прислуживает двум гостям в крестьянской хижине, муж может гоняться за гусем — ФИЛЕМОН И БАВКИДА; сатир за столом с крестьянами — САТИР (3); постоялый двор, рыцарь в доспехах, молодые женщины — ДОН КИХОТ (2); постоялый двор, юноша, развлекающий женщин, — БЛУДНЫЙ СЫН (1). Израильтяне едят пасху, стоя у стола, одетые в дорогу, — МОИСЕЙ (6). Двое мужей или ангелов, принесших хлеб трапезничающим монахам, — ДОМИНИК (6). Папа обедает с двенадцатью бедняками, присутствует пилигрим или ангел — ГРИГОРИЙ ВЕЛИКИЙ (1). Епископ обедает с проституткой, входит пилигрим — АНДРЕЙ, апостол. Цыплята на блюде, они возвращены к жизни — ИАКОВ СТАРШИЙ.

**Траян,** римский император, см. ГРИГОРИЙ ВЕЛИКИЙ (2).

**Трезубец.** Трехзубчатая вилка — с античных времен почти неизменный атрибут НЕПТУНА и эмблема его власти. Его форма, как и молния Юпитера, быть может, происходит от попытки изобразить молнию, поскольку именно этот бог, как считалось, поднимал бурю на море. Иногда трезубец держит Амфитрита, жена Нептуна.

**Треугольник.** Символ Троицы. Треугольный нимб — принадлежность Бога-Отца. В качестве музыкального инструмента треугольник иногда является атрибутом Эрато (одной из МУЗ). См. ГЛАЗ.

**Три грации.** Персонификации изящества и красоты, а также спутницы нескольких богинь. В искусстве они часто служанки Венеры и имеют некоторые общие с нею атрибуты, такие, как РОЗА, МИРТ, ЯБЛОКО и ИГРАЛЬНЫЕ КОСТИ. Их имена,

согласно Гесиоду («Теогония», 905), Аглая, Евфросина и Талия. Обычно они группируются таким образом, что две крайние стоят лицом к зрителю, а та, что посередине, — спиной, с головой, повернутой вполоборота. Такова была их античная поза, известная и копировавшаяся в эпоху Ренессанса. В разные века грации наделялись разным аллегорическим смыслом. Сенека (ок. 4 до н. э. — 65 н. э.) («О благодеяниях», 1. 3:2) описывает их как лучезарных девушек, обнаженных или одетых в свободные одежды, они олицетворяли тройственный аспект щедрости: оказание благодеяния, получение благодеяния и оплату благодеяния: «Ut una sit quae det beneficium, altera quae accipiat, tertia quae reddat». Флорентийские философы-гуманисты XV века видели в них олицетворение трех фаз любви: *красота,* возбуждающая *желание,* которое приводит к *удовлетворению;* иная интерпретация: грации есть персонификации Целомудрия, Красоты и Любви, возможно, с надписями (соответственно): Castitas, Pulchritudo, Amor.

**Три Марии у гроба,** см. СВЯТЫЕ ЖЕНЫ У ГРОБА.

**Три мойры** (лат. *parcae* — парки). В греческой и римской религии духи, которые, как считалось, определяли участь человека — не только собственно события его жизни, но также ее продолжительность, которую они устанавливали при его рождении. Был ли Юпитер, всемогущий отец богов, подвластен их воле — вопрос, ответы на который в античности были различны. Вера в их существование сохранилась до наших дней в некоторых частях Греции, где их умилостивляют после рождения ребенка. Обычно они изображаются прядущими нить жизни и отмеряющими и отрезающими назначенную длину. У Клото веретено (или — реже — прялка), Лахесис держит катушку, Атропос, самая ужасная из них, готова перерезать нить своими ножницами. Но твердого согласия в том, что касается их функций, нет. Иногда Клото перерезает нить, а Лахесис отмеряет ее своим жезлом. Возле них стоит корзина с катушками. Они нередко составляют часть большой аллегорической композиции, и в особенности сцен с фигурой СМЕРТИ (скелет с косой), которая может ехать на своей колеснице. См. также МЕЛЕАГР. Их описал Платон в своем диалоге «Государство» (10: 617).

**Тритон.** Водяной — получеловек-полурыба, возможно, с плавниками на бедрах — сын Нептуна и Амфитриты. Вместе с НЕРЕИДАМИ тритоны составляют свиту Нептуна и Галатеи, играя вокруг них в волнах и дудя в трубы, имеющие форму

раковины улитки или рога. Они могут изображаться и по-другому — в нормальном человеческом облике.

**Триумф.** Официальное чествование, устраивавшееся римским сенатом полководцу-победителю, принявшее форму величественного шествия по улицам Рима, в котором победитель ехал на богато украшенной колеснице, запряженной лошадьми белой масти. Ренессансная Италия с ее любовью к публичным представлениям, которая долго проявлялась в традиционных религиозных процессиях, возродила триумф — не только в честь итальянских государей и военачальников, но и в честь богов и героев языческой античности, знаменитых поэтов Греции и Рима, свободных искусств и так далее. Идея триумфа как аллегории нашла выражение у Данте в его экспрессивном описании пышной процессии Беатриче («Чистилище», 29), а позже у Петрарки в цикле поэм «Триумфы». Иллюстрации к последнему стали появляться в XV веке, и из этого выросла в высшей степени популярная в ренессансной и барочной живописи тема триумфальной колесницы, которая везет аллегорическую или мифологическую фигуру, окруженную соответствующей свитой и атрибутами (подробнее см. КОЛЕСНИЦА). В шести поэмах Петрарки каждая следующая фигура торжествует над предыдущей: так первой приходит Любовь, за нею Милосердие, далее следуют Смерть, Слава, Время и Вечность. При том, что карета упомянута Петраркой только в первом случае (огненная колесница, которую везут четыре белоснежные лошади и в которой находится юноша с луком и стрелами, то есть КУПИДОН), иллюстраторы «Триумфов» стали изображать остальные фигуры также едущими на колесницах. Этот цикл традиционно изображался — не всегда полностью — на итальянских свадебных сундуках (итал. — *cassoni*), а в виде отдельных сцен и в других местах. За пределами Италии эти аллегории редко встречаются, но иногда их можно найти на французских и фламандских гобеленах XV и XVI веков.

*Любовь.* Как самостоятельный сюжет эта аллегория распространена намного шире других. Купидон стоит в колеснице, стреляя своими стрелами; или у него могут быть ЗАВЯЗАННЫЕ ГЛАЗА. Его колесницу везут лошади или козлы. *Милосердие.* Купидон стоит перед ней на коленях, его глаза завязаны, крылья связаны, лук сломан. На заднем плане могут быть несколько женщин — мудрые девы (см. МУДРЫЕ И НЕРАЗУМНЫЕ ДЕВЫ), одна из которых держит стяг с изображен-

ным на нем горностаем (см. ГОРНОСТАЕВЫЙ МЕХ) — символом чистоты. Колесницу везут ЕДИНОРОГИ. Это был популярный сюжет для панелей, украшавших свадебные сундуки с приданым, на которых Любовь и Милосердие могут изображаться рядом в качестве моральных образцов для молодоженов. *Смерть* предстает в виде скелета с косой. Умершие и умирающие перемалываются под колесами ее колесницы, которую везут волы (обычно черные). *Слава,* как правило, крылата, звучат трубы, слоны или — реже — лошади везут колесницу, на которой могут ехать также короли и государственные мужи или античные поэты и историки, которых Слава почтила. *Время* изображается в виде старика с обычными атрибутами — крыльями, песочными часами и косой. Он может опираться на костыли. Его колесницу могут везти олени, которые, как и время, отличаются быстротой. *Вечность.* Часто это религиозная аллегория, изображающая триумф христианской веры. ТРОИЦА или фигура Христа движется на колеснице, которую везут апокалипсические животные (см. ЧЕТЫРЕ ЕВАНГЕЛИСТА) или ангелы. Относительно «Триумфа Евхаристии» см. СЕМЬ ТАИНСТВ.

Из триумфов языческих богов (не столь уж редких в античности и часто изображаемых в эпоху Ренессанса) известны триумфы БАХУСА (обычно сопровождаемого Ариадной), ВЕНЕРЫ, ЮПИТЕРА и АПОЛЛОНА; ГАЛАТЕИ и НЕПТУНА (морские триумфы). Герои Древнего мира, которых чтил Ренессанс, особенно ДАВИД, СЦИПИОН и ЦЕЗАРЬ, имели свои собственные, часто праздновавшиеся триумфы, хотя в живописи Северной Европы они редко изображались.

**Троица.** Доктрина, согласно которой Бог един, однако, по словам Матфея (28:19), проявляется в трех лицах — Отец, Сын и Святой Дух; эта теория была обоснована Августином в его трактате «*De Trinitate*» [лат. — «О Троице»]. Отсутствие этой темы в древнехристианском и раннесредневековом религиозном искусстве объясняется, вероятно, нежеланием натуралистично изображать первое лицо Троицы, которое, будучи невидимым, было непознаваемым. Троица, таким образом, могла изображаться в виде идеограммы — например, трех соединенных кругов. Бог-Отец первоначально изображался в виде символического ока или руки, простирающейся из облака, возможно, держащей корону. Святой Дух наиболее часто символизировался ГОЛУБЕМ. Типичная Троица, впервые изображенная в произведениях французских и североитальянских

мастеров XII века, представляет Бога-Отца в виде старца, возможно, длиннобородого, патриархального облика, иногда с треугольным нимбом. Он находится позади и немного выше Христа, который на кресте. Он может держать в своих руках оба конца *patibulum* [лат. — поперечина креста]; или он держит книгу, в которой написаны греческие буквы А и ω (или Ω) (альфа и омега). Его ноги могут покоиться на небесном ГЛОБУСЕ. Голубь парит прямо над головой Христа. Другой, менее распространенный тип, который существовал вместе с данным, изображает Троицу в виде трех человеческих фигур. Иное изображение основано на учении Символа веры, согласно которому Христос сидит по правую руку Господа. Оно демонстрирует Первое и Второе лицо облаченными в царские одежды, сидящими рядом — Бог-Отец со скипетром, возможно, опять-таки его ноги на шаре, и Христос с крестом. Голубь парит между ними. Идея господства Церкви иногда передается изображением обеих фигур в папских тиарах. Еще один, менее распространенный тип, встречающийся в нидерландской живописи XV века, изображает Отца, порой на троне, поддерживающим поникшее тело Христа, наподобие того, как оно изображается в теме Pietà. См. также ВСЕ СВЯТЫЕ; КОРОНОВАНИЕ ДЕВЫ МАРИИ; ДЕВА МАРИЯ (17, г).

**Трон.** Пустой трон в византийском христианском искусстве является символом Бога, иногда Второго пришествия или — с голубем и распятием — Троицы.

**Тростники**. Нимфа, скрывающаяся в тростниках, Пан, преследующий ее, — Сиринга (СИРИНКС). Сиринксом также называется музыкальный инструмент Пана, сделанный из тростниковых трубок. Крест ИОАННА КРЕСТИТЕЛЯ изображается сделанным из тростника. Губка, смоченная в уксусе, подносимая Христу на кресте (РАСПЯТИЕ ХРИСТА, 3), была надета на тростниковую палку, которая затем стала одним из традиционных инструментов Страстей.

**Трость,** см. ЖЕЗЛ.

**Троянская война.** Война между греками и троянцами — легенда, корни которой уходят, вероятно, в те далекие времена, когда Троя в течение почти десяти лет находилась в осаде и в конце концов была разграблена. Источниками сведений об этом являются «Илиада» Гомера и «Энеида» Вергилия. Эта история пересказывалась писателями поздней античности и авторами средневековых романов XIII — XIV веков. Темой «Илиады» является гнев Ахиллеса и то, как он усмирил его, убив

Гектора, троянского полководца. Боги Олимпа разделились, приняв стороны разных воинов и определяя их судьбы. Сюжеты из Троянской войны — обычный материал греческой вазовой живописи. В искусстве Ренессанса и барокко они встречаются сравнительно редко, но вновь становятся популярными в эпоху неоклассицизма (конец XVIII века). «Энеида» повествует о том, как греки захватили Трою с помощью деревянного коня и как Энею, троянскому принцу, удалось бежать из города.

1. *Ссора Ахиллеса с Агамемноном* («Илиада», 1:121 и далее). Агамемнон, предводитель греческих войск, получил, в качестве награды за победу в предшествовавшей битве, дочь жреца Аполлона Хриза. По совету прорицателя Калхаса Агамемнон соглашается вернуть Хризеиду, но в качестве компенсации заносчиво требует, чтобы ему была отдана девушка-рабыня Брисеида, которая была собственностью Ахиллеса. Сцена происходит перед шатром Ахиллеса. На заднем плане видны лучники и мачты стоящих у берега греческих кораблей. Агамемнон в великолепных воинских доспехах стоит прямо перед Ахиллесом с властным жестом. Ахиллес гневно обнажает свой меч. Богиня Афина (Минерва), которая была на стороне греков, вмешивается как раз вовремя. Являясь в облаках, она простирает свою руку, чтобы остановить распрю, или, как у Гомера, хватает Ахиллеса за волосы. Среди других фигур можно видеть Калхаса — седобородого старца, одетого в свободные одежды, и Нестора — самого старого из греческих вождей, который безуспешно пытался примирить враждующих.

2. *Отъезд Брисеиды* («Илиада», 1:345 и далее). Ахиллес уступил Брисеиду, но угрюмо отказался принимать какое бы то ни было участие в сражении. Он изображается сидящим перед своим шатром, его рука поднята в прощальном жесте, или он погружен в раздумье или горе. Патрокл, его близкий друг, ведет Брисеиду к Агамемнону или к двум герольдам, которые пришли сопроводить ее. Брисеида с тоской бросает взгляд на Ахиллеса. Эта и предыдущая тема иногда объединяются на одной картине.

3. *Прощание Гектора с Андромахой* («Илиада», 6:349—496). Гектор, сын Приама (царя Трои), был полководцем троянцев и, более того, — преданным мужем и отцом. Накануне сражения он простился у ворот Трои со своей женой и младенцем, сыном Астианактом. Патетический момент — осо-

бенно популярный у художников — настал, когда он протянул руки, чтобы обнять своего сына, но младенец, испугавшись вида шлема Гектора, укрылся на груди служанки. Другие версии показывают Гектора выходящим из его колесницы (не упоминаемой Гомером), или он, положив шлем на землю, держит Астианакта на руках.

4. *Ахиллес, волокущий тело Гектора вокруг стен Трои* («Илиада», 22:395—515). Ахиллеса вынудила принять участие в битве смерть его друга Патрокла, убитого Гектором. Надев новые доспехи, специально выкованные для него Гефестом (ВУЛКАНОМ), он в поединке убил Гектора. Мстя за друга, он привязал тело Гектора за пятки к своей колеснице и протащил его таким образом вокруг стен города. Андромаха увидела это со стены, на которой она находилась. Сцена происходит перед городскими стенами. Торжествующий Ахиллес хлещет своих лошадей. Обнаженное тело Гектора привязано позади колесницы. Андромаха на городской стене падает без чувств на руки членов ее семьи. Или труп лежит у погребального костра Патрокла.

5. *Приам и Ахиллес* («Илиада», 24:469 и далее). Приам, тайно проведенный Гермесом (МЕРКУРИЕМ) сквозь греческие военные ряды, явился к Ахиллесу, чтобы умолить его отдать ему тело сына. Ахиллес, который смирил наконец свой гнев, удовлетворил его просьбу. Сцена представляет собой внутренний вид шатра Ахиллеса. Царь — престарелый и седобородый — стоит в мольбе на коленях перед сидящим воином, возможно, целуя его руку. Через дверь шатра может быть видно тело, все еще привязанное к колеснице.

6. *Стенания Андромахи* («Илиада», 24:718). Тело Гектора изображено лежащим на одре во дворце Приама. В горе Андромаха кидается на него. Или она сидит рядом с ним, в то время как Астианакт — здесь молодой мальчик — стоит на коленях, прильнув к ней. Доспехи Гектора лежат у одра. Могут присутствовать и другие скорбящие.

7. *Деревянный конь* («Энеида», 2:237 и далее). Наиболее известный эпизод этой войны; однако он не часто интерпретируется художниками, возможно, потому, что в этой драме отсутствует центральный персонаж. Троянцы могут изображаться втягивающими в город большого коня на колесах. Чаще же он стоит в пределах стен города, полный греческих воинов, вылезающих из отверстия в его боку. Вооруженные

троянцы пытаются разогнать их. На заднем плане видны горящие здания.

8. *Эней выносит своего отца из горящей Трои* («Энеида», 2:671—729). Эней был троянским принцем — отпрыском младшей царской линии. Оказав мужественное сопротивление напавшим грекам, он ночью бежал из горящего города, неся на плечах своего отца Анхиза и ведя своего сына Аскания; его жена Креуса потерялась в ночи. В качестве олицетворения сыновней любви — преданный сын, заботящийся прежде всего о своем отце и семье, — эта тема стала самой широко изображаемой из троянского цикла в живописи и скульптуре. Старик, которого Эней несет на плечах, сжимает в своих руках драгоценные семейные реликвии или «домашних богов» (ср. ИАКОВ, 3). Рядом бежит Асканий, иногда за ними следует Креуса. Вергилий описывает то, как «огонь, касаясь безвредно/ Мальчика мягких волос, у висков разгорается ярко» и как вслед за этим раздался гром и пролетела звезда — знак Юпитера, что мальчику суждено величие. Пламя можно видеть на нескольких картинах; двое мужчин с изумлением глядят на небо.

См. также АХИЛЛЕС (4); ЕЛЕНА; ЛАОКООН; МАРС (2); ПОЛИКСЕНА.

**Труба.** Прямая труба (римская — *tuba*) является атрибутом СЛАВЫ. Иногда у нее две трубы — длинная [добрая слава] и короткая [дурная слава]. Иногда она является атрибутом МУЗ Каллиопы, Евтерпы и — начиная с XVII века — Клио. В трубы трубят ангелы, возвещая о СТРАШНОМ СУДЕ (4) и в День гнева (АПОКАЛИПСИС, 10). Семь священников трубят в трубы, возможно, сделанные из бараньих рогов, вне стен Иерихона (ИЕШУА). В концертах ангелов, начиная с XV века, может изображаться труба того времени с двойным изгибом — предшественница современного инструмента. См. также ИЕРОНИМ (3).

**Туалет Венеры,** см. ВЕНЕРА (4).

**Тувалкаин,** персонификация Музыки (одного из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ).

**Туккия** (Плиний, «Естественная история», 28:12). По одной из римских легенд, ВЕСТАЛКА, обвиненная в прелюбодеянии, однако доказавшая свою невинность тем, что наполнила водой решето и пронесла его, не пролив ни капли. Как аллегорическая фигура, Туккия, держащая решето, олицетворяет Целомудрие. Средневековье вслед за Августином («О Граде Божием»,

10:16) считало ее прообразом Девы Марии. Подобно МИНЕРВЕ, ГЕБЕ и другим богиням из мифологии и легенд, она использовалась для создания женского портрета, причем подразумевалось, что модель обладает ее моральными качествами.

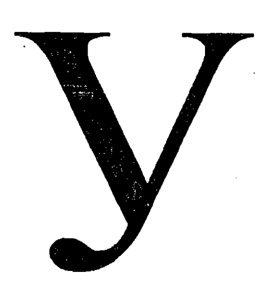
**Туллия** («Фасты», 6:585—610; Ливий, 1:48). Дочь Сервия Туллия, одного из легендарных царей Древнего Рима (VI век до н. э.). Она участвовала в заговоре, направленном на свержение своего отца и воцарение на троне ее мужа Тарквиния Гордого. Сервий был убит на улице после того, как силой был изгнан из курии. Туллия, направляясь домой, чтобы поздравить мужа, «погнала колесницу прямо по отцовскому телу». Улица, на которой это произошло, в память об этом леденящем душу преступлении Туллии стала называться Vicus Sceleratus [лат. — Проклятая улица]. Сцена происходит на улице: мчащаяся колесница, кони которой топчут лежащее на дороге тело. Туллия подает знаки вознице не останавливаться. (Жан Бардэн, Майнц, Галерея.)

**Туника,** выпачканная кровью, преподносится патриарху его сыновьями — ИОСИФ, сын Иакова (1). Воины, по жребию делившие тунику Христа, — РАСПЯТИЕ ХРИСТА (4).

**Тучность.** Фигуры ЧРЕВОУГОДИЯ и НЕВЕЖЕСТВА изображаются полными. Престарелый тучный пьяница, сопровождаемый сатирами, — СИЛЕН.

**Тыква.** Высохший и выдолбленный плод бутылочной тыквы, или тыквы-горлянки, использовался обычно путешественниками для перевозки воды. Таким образом тыква стала атрибутом странников и потому ИАКОВА СТАРШЕГО, Христа в ПУТЕШЕСТВИИ В ЕММАУС и порой архангела РАФАИЛА. История о тыквенном дереве, которое Бог заставил вырасти и дать тень Ионе (4:6—7), сделала тыкву символом возрождения (см. ИОНА).

**Тюрбан.** Старинный головной убор восточных народов, особенно магометан, состоящий из пояса, наматываемого вокруг головы или на внутреннюю шляпу. Запад познакомили с ним те, кто вернулся из крестовых походов в XI веке. В несколько измененном и элегантном виде он иногда служил украшением ренессансного придворного. Художники часто изображали его, когда требовалось охарактеризовать ветхозаветные персонажи, сарацинов, СИВИЛЛ или передать восточный колорит. См. ААРОН; ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ; ВАРВАРА; КРЕЗ И СОЛОН; ГЕОРГИЙ; ТОМИРИС; ВЕРОНИКА.



**Уголино делла Герардеска** (ум. 1289). Глава гвельфской партии в Пизе, политический авантюрист. Он был жертвой заговора, устроенного архиепископом пизанским Руджери дельи Убальдини, который заточил его в башню вместе с четырьмя его сыновьями и внуками. Там все они были до смерти заморены голодом. С той поры эта башня стала называться Голодной Башней. Историю графа Уголино обессмертил Данте в «Чистилище» (32:124—33:78); она стала популярным сюжетом у художников романтической школы XIX века. Граф Уголино изображается в тюремной камере, в окружении своих умирающих и уже умерших детей. Или Руджери входит в камеру и обнаруживает трупы. [Хотя Данте, а вслед за ним и художники изображают именно детей Уголино, на самом деле в башню были заточены два его младших сына (Гардо и Угоччоне) и два младших внука (Нино, по прозвищу Бригата, и Ансельмуччо), дети его старшего сына Гвельфо. — *А.М.*]

**Угольник.** Инструмент для измерения прямых углов, обычно с другими орудиями труда плотника и строителя — атрибут ИОСИФА (мужа Девы Марии); ФОМЫ (апостола); Геометрии (одного из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ); Меланхолии (одного из ЧЕТЫРЕХ ТЕМПЕРАМЕНТОВ); СПРАВЕДЛИВОСТИ.

**Удобный Случай** («Шанс»; лат. — *Occasio*). В классической античности время имело два аспекта — вечность и быстротечность. Последний символизировался фигурой Удобного Случая — юноши с локоном ВОЛОС, падающим на его бровь (локон, ухватить который означает воспользоваться моментом), держащим лезвие, на котором балансируют чаши весов — критический момент, поворотный пункт, когда все дела находятся в равновесии. У него на пятках крылья, и сам он стоит на шаре (см. Держава). По описанию известна статуя

такой фигуры греческого скульптора Лисиппа, современника Александра Великого. Эта персонификация, сохранившаяся вплоть до раннего Возрождения, затем была вытеснена женской фигурой Фортуны, с которой у Удобного Случая имеются сходства. Фигуре Удобного Случая, стоящего на шаре, контрастировала фигура Мудрости, стоящая на устойчивом кубе. (Мантенья, герцогский дворец, Мантуя; здесь у Удобного Случая имеется локон на лбу, но нет весов.)

**Ужин в Еммаусе** (Лк., 24:28—32). Следствие ПУТЕШЕСТВИЯ В ЕММАУС. Два ученика — Клеопа и другой, безымянный, — направлялись в Еммаус, селение неподалеку от Иерусалима. Их повстречал Христос, присоединившийся, при этом поначалу они его не узнали. В Еммаусе они пригласили его в дом, говоря: «останься с нами; потому что день уже склонился к вечеру». «И Он вошел и остался с ними. И когда Он возлежал с ними, то, взяв хлеб, благословил, преломил и подал им. Тогда открылись у них глаза, и они узнали Его; но Он стал невидим для них». Это довольно поздняя тема в христианском искусстве, она впервые встречается во французских романских церквах XII века. Иногда, в качестве подходящего «типа» трактовки таинства Причастия, она заменяет собой изображение Тайной Вечери, которым обычно украшались стены монастырских трапезных. Это был излюбленный сюжет венецианской школы XVI века — эпохи ее расцвета; здесь он становится полностью секуляризированный по своему настроению. В следующем столетии Рембрандт создал несколько версий этого сюжета, которые вернули ему его религиозное содержание. Главными здесь являются три фигуры, сидящие за столом. Христос в центре — в момент преломления хлеба; на лицах двух других персонажей выражение изумления при узнавании его. Согласно одной известной традиции (подробнее см. ПУТЕШЕСТВИЕ В ЕММАУС), Христос и иногда двое учеников одеты как странники, у него за спиной висит шляпа, а на полу лежат пилигримский посох и сума. На плаще одного из учеников может быть раковина — характерная эмблема пилигрима в средние века. Хотя она является особым атрибутом ИАКОВА СТАРШЕГО, здесь она указывает просто на странников вообще. (См. РАКОВИНА.) У венецианских художников трактовка этого сюжета расширяется не только за счет щедрот стола, но и количества гостей, слуг и других персонажей — их число может доходить до пятнадцати и даже двадцати; центральная фигура едва ли не теряется среди них.

В Нидерландах XVII века получило развитие сопоставление «Ужина в Еммаусе» с греческим мифом о ФИЛЕМОНЕ И БАВКИДЕ — похожем рассказе о гостеприимстве, оказанном четой престарелых супругов богам, которые открылись им в ходе трапезы. Этот классический сюжет был известен в нидерландском искусстве этого периода; имеется часто приводимое доказательство того, что художники, в том числе Рембрандт, основывали свои трактовки «Ужина» на этом мифе. Посредством этого своего рода скрещивания сюжет с Филемоном и Бавкидой приобрел, особенно в голландской и немецкой живописи, отчетливые христианские обертоны.

**Узда,** с удилами и вожжами, означает сдержанность и потому является атрибутом УМЕРЕННОСТИ; также НЕМЕЗИДЫ и ФОРТУНЫ. Старик на четвереньках с надетой на него уздечкой и сидящей на нем верхом женщиной — АРИСТОТЕЛЬ И КАМПАСПА. Золотую узду использовал БЕЛЛЕРОФОНТ, чтобы взнуздать крылатого коня Пегаса.

*Узда*

**Узел.** Символ союза. Завязывание узла Купидоном в сцене Венеры и Марса символизирует узы любви. Узел, в который вплетены инициалы, напоминает о брачном союзе. В таких случаях обычной является форма трилистника. Узел был эмблемой (*impresa*) Франциска I (1494—1547), короля Франции. Гордиев узел разрубил мечом АЛЕКСАНДР ВЕЛИКИЙ (3). Три узла на поясе рясы монаха указывают на то, что это член францисканского ордена. Три узла на плетке, см. АМВРОСИЙ.

*Эмблема Франциска I*

**Улей, пчела.** Улей является атрибутом БЕРНАРДА Клервоского (цистерцианского монаха), АМВРОСИЯ (епископа) и ИОАННА ХРИЗОСТОМА (Златоуста) (греческого епископа), прославившихся своим красноречием (медоточивыми словами). В светской аллегории это атрибут персонифицированного Золотого века (ВЕКА ЧЕЛОВЕЧЕСТВА). КУПИДОН (3) был ужален пчелой. Пчела является эмблемой (*impresa*) рода Барберини (Бернини: надгробие папы Урбана VIII (Маффео Барберини) в соборе Св. Петра в Риме).

**Улисс** (греч. — Одиссей). Греческий герой, сын царя Итаки, муж ПЕНЕЛОПЫ и отец ТЕЛЕМАХА. Он прославился своей отвагой и хитростью. После первоначальных попыток уклониться (см. ниже, 1) от участия в войне против Трои он присоединился к экспедиции и пытался убедить Ахиллеса

сделать то же самое (см. АХИЛЛЕС, 3). Главный рассказ о его приключениях и источник большинства сюжетов о нем — «Одиссея», в которой Гомер повествует о его возвращении домой на остров Итаку после падения Трои — путешествии, полном превратностей судьбы. Он претерпел гнев Посейдона (Нептуна), обрушившийся на него после того, как он ослепил его сына, одноглазого великана Полифема. Так, его путешествие было прервано бурей и кораблекрушением, вызванными этим мстительным богом моря. Этот цикл сюжетов встречается главным образом в живописи итальянского Ренессанса. (Аллори, палаццо Сальвиати, Флоренция.)

1. *Сумасшествие Улисса* (Гигин, 95). Улисс прикинулся помешавшимся, чтобы не быть посланным в Трою. Он переоделся крестьянином, стал пахать на воле и осле, запряженных вместе, и при этом «сеять» соль. Паламедес, другой греческий воин, вскоре положил конец этой бессмыслице: он изображается кладущим сына Улисса, младенца Телемаха, на пути движущейся упряжки.

2. *Улисс и сирены* («Одиссея», 12:154 и далее). На пути домой Улисс и его спутники повстречали сирен — созданий, похожих на птиц, с женскими головами, которые завлекали мореходов своими неотразимыми волшебными песнями и губили их в морской пучине. Улисс изображается привязанным к корабельной мачте, пристально, с тоской смотрящим на мыс, откуда раздается пение сирен; его матросы — их уши залиты воском — налегают на весла. На берегу разбросаны кости жертв сирен.

3. *Коровы Гелиоса* («Одиссея», 12:271 и далее). Улисс причалил к незнакомому берегу, где паслось стадо, принадлежавшее богу-солнце Гелиосу. Вынужденные оставаться здесь в течение многих дней из-за шторма на море, его изголодавшиеся спутники в конце концов убили и съели стадо. Когда они опять оказались в море, Зевс (Юпитер), отец богов, наказал их за неправедный поступок, наслав на них бурю и поразив корабль молнией. Все, кто был на корабле, кроме Улисса, утонули. Он же, ухватившись за сломанную мачту, доплыл на ней до берега. Встречаются две сцены: одни из людей Улисса окружают стадо, другие, покинув корабль, карабкаются на берег; в небесах Зевс, мечущий молнию в терзаемый волнами корабль.

4. *Улисс и дочь Кадма* («Одиссея», 5:408 и далее). Потерпев кораблекрушение, которое наслал на него Посейдон, Улисс погрузился на сооруженный им плот. Морская богиня Ино, дочь Кадма, явилась спасти его, дав ему свое покрывало, которое обладало волшебной силой защиты. Он изображается на плоту, берущим у богини покрывало. Посейдон мчится на своей колеснице по волнам.

5. *Навсикая; дворец Алкиноя* («Одиссея», кн. 6). Улисс причалил к берегу, где правил царь Алкиной. Он оказался у реки, когда туда пришла Навсикая, чтобы выстирать свои одежды. Улисс, прикрыв себя лишь веткой, выходит из кустов и приближается к принцессе. Ее спутницы, закончив свое дело, устраивают завтрак на траве. Одни пугаются, увидев Улисса. Другие могут нагружать на телегу выстиранные одежды. Последняя сцена показывает Улисса во дворце, представляющимся царю Алкиною.

**Умеренность.** Вместе со СПРАВЕДЛИВОСТЬЮ, МУДРОСТЬЮ и ХРАБРОСТЬЮ одна из четырех главных добродетелей (см. ДОБРОДЕТЕЛИ И ПОРОКИ). К эпохе средневековья Умеренность стала означать отказ от спиртного, и потому эта добродетель изображалась в виде женщины, переливающей жидкость из одного сосуда в другой — разбавление вина водой. Этот тип изображения Умеренности получил распространение также в эпоху Ренессанса. КУВШИН и ФАКЕЛ указывают на сексуальную умеренность: вода тушит огонь вожделения. Иногда у этой фигуры имеются ЧАСЫ, чтобы символизировать размеренную жизнь; или вложенный в ножны МЕЧ (эфес, перевязанный шнурком). Но наиболее распространенным атрибутом Умеренности является УЗДА, которую она держит в руке (одно удило, однако, иногда бывает во рту). Противоположный Умеренности порок — ГНЕВ, который срывает с нее одежды.

**Уран, Оскопление У.**, см. САТУРН (1).

**Урания,** см. МУЗЫ.

**Урна.** Толстая круглая невысокая ваза с довольно широким горлом. Лежащая на боку, возможно, с выливающейся из нее водой, она является типичным атрибутом — как в античности, так и в эпоху Ренессанса и более позднее время — бога, который, как считалось, обитал в реке. Он бородат, часто увенчан короной из тростника и склоняется на урну, иногда держа весло. Этот образ широко использовался как условное обозначение реки в сюжетах, местом действия которых явля-

ется берег реки, например: Тибр — ГОРАЦИЙ КОКЛЕС; РОМУЛ; ГЕРКУЛЕС (15). Нил — МУЗЫ (1). Пактол — МИДАС. Пеней — АПОЛЛОН (9). Оронт — РИНАЛЬДО И АРМИДА (1). Иордан — КРЕЩЕНИЕ. Лета — СОН, ЦАРСТВО С. Эридан — ФАЭТОН. Ладон — ПАН (1). Эней — СУД ПАРИСА. Тот же образ речного бога персонифицирует Воду (один из ЧЕТЫРЕХ ЭЛЕМЕНТОВ); его также можно найти на многих картинах с морскими сюжетами. Урна — атрибут речного бога Алфея, преследовавшего нимфу Аретусу (АЛФЕЙ И АРЕТУСА) и иногда ПАНДОРЫ.

Погребальную урну держит женщина, стоящая на палубе корабля или спускающаяся на берег, — АГРИППИНА В БРУНДИЗИИ. Она также атрибут АРТЕМИЗИИ (возможно, с написанным на ней словом «Мавсол»). Отсеченная голова, положенная в урну, которая стоит около двух женщин или перед ними, — ТОМИРИС.

**Урсула** (итал. — *Orsola*). Легендарная святая, которая была убита вместе с одиннадцатью тысячами своих спутниц, зарубленных в Кельне, на обратном пути после их паломничества в Рим (время, когда произошло это событие, неизвестно; его относят к ранней христианской эре). Исторические свидетельства ее существования очень туманны, однако сила легенды была такова, что дала основание одному иконографу резко осудить скептиков, «достойных, — по его словам, — сожаления за свое неверие». На протяжении средневековья рассказ об Урсуле появлялся в нескольких версиях, включая «Золотую легенду», а повествовательные сцены, нередко в виде циклов, часто встречаются в искусстве позднего средневековья и Ренессанса, особенно в Германии и Италии. В религиозно-портретных изображениях Урсула предстает юной девушкой, держащей СТРЕЛУ (которой она была убита) или ПОСОХ СТРАННИКА, увенчанный христианским знаменем победы — красный крест на белом фоне. Урсула была дочерью короля Бретани и потому может носить КОРОНУ, а также плащ, подбитый ГОРНОСТАЕВЫМ МЕХОМ — белыми с черными кончиками хвостиками; последние являются характерной особенностью герба бретонского герцогства. Горностай также символ чистоты и потому особенно уместен в данном случае. Иногда Урсула стоит, подобно Мадонне Милосердие (см. ДЕВА МАРИЯ, 3), с раскинутым плащом, укрывающим большое количество юных девушек. Она может держать КОРАБЛЬ в качестве аллюзии на совершенное ею паломничество.

*Повествовательные сцены.* Иллюстрировались многие сюжеты из длинного рассказа о ней — не всегда последовательно, поскольку заимствовались они из различных версий ее жития. Отец Урсулы, христианский король Бретани, принимающий послов языческого короля Англии, просящих руки Урсулы для его сына Конона. Урсула, согласная на условиях — которые, как она была полностью уверена, будут отвергнуты, — что ее будущий жених примет крещение в христианскую веру и снарядит ее в паломничество в Рим вместе с десятью компаньонками, у каждой из которых будет по тысяче сопровождающих, так же, как и они сами, девственниц. (Сцены показывают послов, преклонивших колени перед королем. Позже Урсула утешает своего несчастного отца, излагая ему свои условия, загибая при этом пальцы. Послы передают ее ответ английскому королю и его сыну. Супружеская чета покидает отца Урсулы. Гербы помогают идентифицировать сцены: горностай — на бретонском гербе, три льва с поднятой правой передней лапой и смотрящие вправо — на английском.) Они путешествовали на кораблях вверх по Рейну, останавливаясь в Кельне и Базеле. (Имеется много сцен погрузки паломников на корабли и их сошествия на берег. Корабли, полные девушек, находятся в гавани. На заднем плане вид города; готический собор указывает на то, что это Кельн; в Базеле они изображаются отправляющимися в горы. Папа и кардиналы на борту корабля — свидетельство того, что они уже на обратном пути. В Кельне Урсула лежит в постели и видит сон о венце мученицы, который подносит к ее голове ангел.) В Риме их принял папа Кириак, который крестил Конона, получившего при этом имя Этерий и решившего сопровождать их на обратном пути. (Урсула и принц стоят коленопреклоненные перед папой у ворот Рима или в дверях церкви. Внутри церкви Этерий стоит в купели, принимая крещение; Урсула причащается.) Возвратившись в Кельн, они нашли город осажденным гуннами, которые убили сначала Этерия, а затем, после безуспешной попытки овладеть ими, и девственниц. Урсула, отказав предводителю варваров стать его женой, была убита стрелой из лука. (Сцена резни встречается происходящей либо на кораблях, либо на берегу. Воины изображаются нападающими на девушек с мечами, луками и копьями. Этерий падает на руки Урсулы в тот момент, когда воин вонзает меч в его грудь. В сцене мученичества Урсула стоит перед шатром предводителя гуннов, жестом указывая, что отвергает его. Рядом стоит

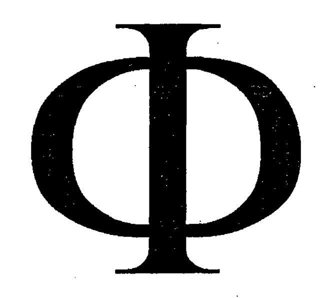
воин с поднятым луком. На заднем плане возвышается кельнский собор.)

**Успение.** Термин, используемый западной Церковью для обозначения взятия на небо (принятия на небо) души и тела Девы Марии через три дня после ее смерти, восходит к лат. *adsumere* [*assumere*], что значит «взять», «принять». Он предполагает, что она была именно перенесена на небо, то есть поднята ангелами, в отличие от Христа, который вознесся, иными словами, сам направился вверх. Хотя как церковный праздник это событие отмечается уже много столетий, оно было признано эдиктом папы Пия XII лишь в 1950 году. Св. Писание не дает основы для этого культа; он опирается на апокрифические творения III и IV веков и традицию католической церкви. Обстоятельства Успения образуют единую цепь повествований о СМЕРТИ ДЕВЫ МАРИИ. В XIII веке, когда культ Девы Марии особенно ревностно почитался, появляется «Золотая легенда» — популярный у художников литературный источник, в котором пересказывается эта апокрифическая история. Когда апостолы сидели у гроба Марии на третий день, им явился Христос со Св. Михаилом, он взял душу Девы Марии. «И тотчас душа снова вошла в тело, и восстала торжественно Мария из гроба и принята была в небесные покои, и с нею великое множество ангелов». Сюжет взятия на небеса Девы Марии впервые был широко представлен в готической скульптуре XIII века, особенно на порталах церквей, посвященных Деве Марии, и оставался важной темой религиозного искусства. Типичная его форма в ренессансной и более поздней живописи состоит из двух или иногда из трех элементов, одного над другим. Дева Мария помещена в середине воздушного пространства, она стоит или восседает на престоле, перенесенная на небеса сонмом ангелов, нередко играющих на музыкальных инструментах. Ее руки молитвенно сложены или (особенно в искусстве Контрреформации) простерты вверх к тому, на кого устремлен ее экстатичный взгляд. Фигура Девы Марии может находиться в обрамлении ангелов, образующих, как это часто бывает, МАНДОРЛУ. Иногда ее сопровождают архангелы Михаил и Гавриил. Реже встречается, чтобы Христос и Мария изображались возносящимися вместе. Внизу на земле апостолы, собравшиеся у гроба, либо в изумлении смотрят вверх на уносимую в небо Деву Марию, либо пребывают в слезах и скорби. Среди апостолов может находиться Фома неверующий, который изображается получающим от нее

пояс. (См. ФОМА, апостол, 2.) Присутствующие в сцене святые могут изображаться так, как это принято в «Святом собеседовании» (Sacra Conversazione). (См. ДЕВА МАРИЯ,14.) Сам гроб иногда наполнен лилиями или розами. Рубенс, который писал «Успение» много раз, вводил в сюжет двух женщин, собирающих розы, — мотив, ставший традиционным в живописи испанских Нидерландов XVII века. Согласно одному церковному авторитету, эти фигуры олицетворяют Марию и Марфу. Рассказ Луки (10:38—42) о посещении Христом дома Марии и Марфы (МАРИЯ МАГДАЛИНА, 2) читается в церквах на праздник Успения. Это обстоятельство, возможно, и явилось причиной введения Рубенсом данного мотива. Третий элемент (не всегда обязательно присутствующий) — образ Бога-Отца на небе, ожидающего принять Деву Марию. Он может быть в окружении херувимов и серафимов.

**Уход** (Покидание). Спаситель перед своим входом в Иерусалим — ХРИСТОС, ПОКИДАЮЩИЙ СВОЮ МАТЬ. Персонаж, изображенный покидающим своих родителей, — ИОАНН КРЕСТИТЕЛЬ (3); БЕНЕДИКТ (1); БЛУДНЫЙ СЫН. Женщина, которую покидает ее возлюбленный, — Дидона, покинутая ЭНЕЕМ (6); Ариадна — ТЕСЕЕМ; Армида — Ринальдо (РИНАЛЬДО И АРМИДА, 5); ВЕНЕРА (5) — Адонисом. Агарь и Исмаил, наказанные АВРААМОМ (3). Израильтяне навьючивают своих верблюдов и ослов при исходе из Египта (МОИСЕЙ, 6). Дева Мария прощается с провожающими, Иосиф при этом седлает осла, готовясь к БЕГСТВУ В ЕГИПЕТ.

**Уши.** Заостренные уши, козлинообразные лицо и ноги — атрибуты ПАНА и САТИРА. Ослиные уши, растущие на человеческом лице, см. ОСЕЛ. Петр (апостол), отсекающий ухо, см. ПРЕДАТЕЛЬСТВО.



**Фабриций Лусцин.** Пример добродетелей умеренности и воздержания у древних римлян, приводимый Валерием Максимом (4:3). Фабриций (III в. до н. э.) отверг предложенные ему самнитами золото, серебро и рабов. Плутарх (21:20) рассказывает об аналогичном эпизоде с посольством Фабриция в 280 году до н. э. к Пирру, царю Эпира. Сцена демонстрирует Фабриция, отвергающего дорогие предметы, принесенные ему воинами. Может присутствовать Пирр, указывающий на предлагаемые дары. (Этот сюжет похож на сюжет с КУРИЕМ ДЕНТАТОМ.)

Далее Плутарх рассказывает о том, как Пирр, желая поразить Фабриция, никогда не видевшего слона, неожиданно продемонстрировал одного из имевшихся у него (поставив слона позади посольства Фабриция, он скрыл его за занавесом). Фабриций изображается стоящим с суровым видом, тем временем Пирр отдергивает драпировки тента, чтобы продемонстрировать слона, который, как повествует Плутарх, «протянул хобот над головой Фабриция и оглушительно затрубил». (Фердинанд Бол, Королевский дворец, Амстердам.)

**Фавн,** см. ПАН.

**Фаддей,** см. ИУДА.

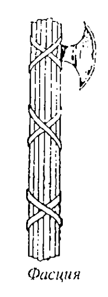
**Факел.** Символ жизни у греков и атрибут некоторых языческих богов и богинь, однако в системе христианской символики и в искусстве не имел большого значения. Факел — атрибут ЦЕРЕРЫ, которая высоко его держит, когда разыскивает свою дочь (ПОХИЩЕНИЕ ПРОЗЕРПИНЫ). В качестве атрибута ВЕНЕРЫ и КУПИДОНА он означает огонь любви. В руке Купидона он — перевернутый и погасший — указывает на то, что любовь дремлет или умерла (см. ВЕНЕРА, 5) — мотив, используемый также в ренессансной надгробной скульптуре, чтобы обозначить смерть. АВРОРА — богиня зари — шествует

с факелом перед колесницей Гелиоса. В аллегорическом контексте он атрибут МИРА, который разжигает огонь под грудой оружия; средневековой УМЕРЕННОСТИ, которая гасит его, выливая на него воду из кувшина. Женщина, держащая факел и волокущая юношу к судье, — Клевета («КЛЕВЕТА» АПЕЛЛЕСА). Женщина на берегу моря, держащая факел, — Геро (ГЕРО И ЛЕАНДР). Бог, прилаживающий факел к женской статуе, — ПРОМЕТЕЙ (1) в момент сотворения им человека; факел может лежать около него, когда он изображается прикованным к скале. Доминиканский монах, изгоняющий молодую женщину, угрожая ей горящими головешками, — ФОМА АКВИНСКИЙ. Факел в зубах у собаки — атрибут ДОМИНИКА. Ливийская СИВИЛЛА держит факел или тонкую восковую свечу.

**Фалерийский учитель** (Ливий, 5:27; Плутарх, 8:10). Во время осады этрусского города Фалерии римлянами под командованием Камиллы, в IV веке, один фалерийский учитель, воспользовавшись затишьем в военных действиях, занимался с учениками, как было заведено, за городскими стенами. Будучи по натуре своей предателем, он однажды отвел детей прямо в лагерь римлян, где предложил их Камилле в качестве заложников. Последний с презрением отверг это и приказал своим ликторам связать ему руки за спиной. Детям были даны плетки, чтобы они стегали изменника, гоня его в свой город. Фалерийцы, покоренные этим примером римской честности, сдались. Камилл изображается сидящим в кресле судьи, по разные стороны от него стоят воины, они держат римские штандарты и ФАСЦИИ. Дети готовы накинуться на голого учителя, руки которого связаны (Пуссен, Лувр).

**Фамарь,** сестра Авесалома, изнасилованная, см. ДАВИД (8).

**Фасция.** Связка деревянных прутьев с воткнутым в середину топориком, перевязанных красным кожаным ремнем. Символ высших римских магистратов, говорящий об их праве бичевать и казнить (обезглавливать). Их несли ликторы перед высшими должностными лицами. (В Риме в фасциях не было топора, поскольку здесь имелось право обжаловать смертный приговор.) Обычно изображается в сценах римского правосудия; см. СУД. Атрибут персонифицированной СПРАВЕДЛИВОСТИ. Символ союза, особенно брачного (в таком случае ее может держать Купидон).


Фасция

**Фаэтон.** В греческой мифологии сын Гелиоса, бога-солнца. Его безрассудная попытка править колесницей отца сделала его символом всех тех, кто стремится превзойти свои способности. Овидий рассказывает о дворце Гелиоса и его свите — Днях, Месяцах, Годах, Четырех временах года и так далее. Сюда явился Фаэтон, чтобы упросить своего отца, «несогласного сердцем», разрешить ему один день править его колесницей и промчаться на ней по всему небу. ОРЫ запрягают четырех коней в золотую колесницу, Утренняя Заря (АВРОРА) распахивает свои двери, и Фаэтон выезжает. Поскольку он не умел править колесницей, вскоре его настигла беда: на его пути возник страшный Скорпион (знак Зодиака). Фаэтон выпустил поводья, лошади безудержно понеслись, и огонь охватил землю. В критический момент Юпитер, отец богов, положил конец этой выходке: он поразил колесницу перуном, а сам Фаэтон, охваченный языками пламени, низвергнулся в реку Эридан (согласно некоторым авторам, в реку По). Он был похоронен нимфами. Его мать Климена пришла на его могилу, чтобы оплакать его, и превратила его сестер Гелиад в тополя, а их слезы, когда они плакали, — в бусины янтаря. Кикн, друг Фаэтона, оплакивая его, превратился в лебедя.

1. *Фаэтон просит разрешения управлять колесницей Аполлона; Фаэтон и Аполлон* («Мет.», 2:19—102). Аполлон, греческий бог света, стал отождествляться с Гелиосом в античную эпоху, и художники, игнорируя генеалогию, наделяли отца Фаэтона аполлоновскими внешностью и атрибутами. Бог-солнце восседает на троне из облака, обрамленном зодиакальным поясом, рядом лежит его лира; Фаэтон стоит перед ним на коленях. Или оба они стоят, наблюдая, как готовится упряжка и колесница. Присутствует ОТЕЦ-ВРЕМЯ, крылатый и бородатый. Аврора взирает на них; в этот момент позади нее пробуждается заря.

2. *Падение Фаэтона* («Мет.», 2:150—327; «Образы», 1:11). Популярная тема, частая в ренессансной и барочной живописи, особенно на потолках барочных зданий. Фаэтон, колесница, четыре лошади, разлетающиеся вожжи — все низвергается с неба. Юпитер, занимающий один из углов, мечет молнию. Иногда изображается скорпион. Лошади все могут быть белые, как в римской триумфальной квадриге, или три светлые, а одна темная — традиционные цвета упряжки бога-солнца. Иногда эта тема объединяется со следующей.

3. *Сестры Фаэтона, превратившиеся в тополя; Гелиады* («Мет.», 2:329—380). У реки Климена стоит или опустилась на колени, рыдая. Сестры Фаэтона в горе закрывают свои лица, или ветви и листья начинают вырастать из их воздетых рук. Кикн, получеловек-полулебедь, стоит в воде. Речной бог склонился на свою перевернутую урну. Иногда присутствуют похоронившие Фаэтона нимфы, возможно, наклонившиеся, чтобы подобрать янтарные слезы.

Средневековые «морализаторы» Овидия, интерпретировавшие его истории в духе христианства, использовали слова Исайи (14:12) в качестве подходящего, по их мнению, для Фаэтона текста: «Как упал ты с неба, денница, сын зари!»

**Фекла.** Традиционно считается первой христианской мученицей. Она жила в Иконии, фригийском городе, который посетил Св. Павел. Ее история рассказана в апокрифических «Деяниях Павла», частью датируемых II веком. Проповеди этого святого привели ее к отказу от жениха, который в отместку предал ее римскому правителю. Фекла отказалась отречься от своей новой веры и была посажена на кол, воткнутый в костер, но пламя не причинило ей вреда. Она была брошена ко львам и медведям на арене, но те не тронули ее. После других тяжких испытаний она была освобождена и удалилась в горную пещеру в Селевкии, в которой прожила до глубокой старости, исцеляя больных. В конце концов, спасаясь от шайки преследователей, она укрылась в расселине скалы, которая раскрылась, чтобы принять ее. В Италии много церквей поставлено в честь Св. Феклы. Ее атрибутами являются ПАЛЬМОВАЯ ВЕТВЬ мученицы и иногда КОЛОННА, вокруг которой взметаются языки пламени, или шар огня у нее в руке или у ног. У ее ног могут быть также ЛЬВЫ или иногда змеи. Сцены ее мученической смерти изображают ее сидящей на арене, привязанной к колу и окруженной дикими животными или привязанной к двум быкам.

**Феликс Канталисский** (ок. 1513—1587). Родился в бедной крестьянской семье, до 30 лет работал на ферме, пока не присоединился к капуцинам — ветви францисканского ордена. Остальную часть жизни он провел в Риме, служа этому ордену. Он часто фигурирует на картинах испанской школы XVII века. Он носит рясу капуцинского монаха с ее длинным остроконечным капюшоном, свисающим набок. (Этот орден производит свое название от *capuchon* — средневекового головного убора этого типа.) Его обязанностью было просить милостыню для своего

монастыря, и потому он изображается с котомкой, то есть мешком, с карманами с каждой стороны и открытым посередине, висящим у него на плече. Легенда, иногда иллюстрируемая, рассказывает о том, что однажды он получил буханку хлеба от маленького мальчика, от которого исходило таинственное сияние и который благословил его, а затем исчез.

**Фелицата** (ум. 165). Раннехристианская мученица, о которой мало известно. Ее традиционное житие, по-видимому, происходящее от истории семи иудейских братьев (2 Макк., 7), описывает ее как богатую римлянку, мать семерых сыновей-христиан. Сыновья были казнены один за другим у нее на глазах, но каждого она наставляла оставаться твердым в своей вере. В конце концов она сама была обезглавлена или брошена в кипящее масло. Фелицата изображается в итальянской живописи Возрождения держащей ПАЛЬМОВУЮ ВЕТВЬ великомученицы и обычно в сопровождении семи ее сыновей, которые и сами могут держать пальмовые ветви.

**Феникс.** Сказочная птица, о которой античные авторы (Геродот, Овидий, Полибий Старший и другие) дают различные свидетельства. Она прожила до глубокой старости — некоторые утверждают, что пятьсот лет, — и в конце концов сожгла себя на алтарном костре, превратившись в пепел, из которого возник новый — молодой — феникс. Ранние христиане восприняли этот образ как символ Воскресения Христа и изображали его в надгробной скульптуре. В средние века он обычно ассоциировался с Распятием и был атрибутом персонифицированного ЦЕЛОМУДРИЯ. В позднем средневековом искусстве он встречается редко, но может изображаться как украшение сосуда в аллегорическом НАТЮРМОРТЕ.

**Феодор.** Воин святой греческой Церкви. Феодор был римским солдатом из Понта в Малой Азии, обратившийся в христианскую веру (время его жизни неизвестно). Согласно легенде, он поджег храм Кибелы и был приговорен к смерти путем сожжения или обезглавливания. Поздняя разработка легенды привела к появлению второго Феодора, офицера высокого чина, в противоположность первоначальному рядовому, как о нем было известно, и две эти фигуры стали изображаться рядом. Феодор одет либо как римский воин, либо как средневековый рыцарь, он часто на коне. Житие, похожее на житие Св. Георгия, повествующее о нем, упоминает дракона. У его ног дракон или иногда крокодил, возможно, для того, чтобы его можно было отличить от других святых. Раньше он был

святым патроном Венеции и может встречаться в искусстве этого города.

**Феодосий,** император, см. АМВРОСИЙ.

**Фетида.** Нереида, или морская нимфа, мать Ахиллеса, который был греческим героем Троянской войны. «Илиада» рассказывает о том, как во время осады Трои Ахиллес послал свою мать к Юпитеру (Зевсу) с просьбой, касавшейся его ссоры с Агамемноном, греческим военачальником. Сцена показывает Юпитера, торжественно восседающего на троне на заоблачном Олимпе, в руке у него скипетр. Рядом с ним его орел. Фетида стоит перед ним на коленях, одна рука умоляюще тянется к его шее. Юнона (Гера), жена Юпитера, на заднем плане тайно подсматривает за происходящим (Энгр, Экс-ан-Прованс). По поводу бракосочетания Пелея и Фетиды, см. ПИР БОГОВ. См. также ВУЛКАН (3).

**Фиалка.** Христианский символ смирения, и потому ассоциируется с Христом на земле, обычно Младенцем. Как правило, встречается в сценах поклонения и на картинах, изображающих Деву Марию с Младенцем; также — реже — у подножия креста. Белые фиалки вырастают из смертного одра ФИНЫ.

**Фиваидский легион,** см. МАВРИКИЙ.

**Филактерии,** см. СВИТОК.

**Филемон и Бавкида** — старая супружеская чета, согласно Овидию («Мет.», 8:621—696), однажды предоставившая приют в своей убогой хижине двум путникам, которым было отказано в крове в более богатых домах. Во время ужина винный кратер, к удивлению хозяев, сам собою наполнялся вином; их единственный гусь, которого они намеревались убить по случаю этого визита, полетел к гостям, ища у них спасение. Тогда Юпитер и Меркурий, которыми оказались путники, открылись Филемону и Бавкиде, они взяли стариков на свои горные кручи, откуда те увидели, что вся их земля оказалась залитой водой, за исключением их хижины, превратившейся в храм. Выполняя желание стариков, Юпитер сделал их жрецами храма. По смерти своей они превратились в дуб и липу. Боги обычно изображаются сидящими за столом, на котором стоит еда и кратер или кувшин с вином. Почти всегда включается эпизод с ловлей гуся: Юпитер останавливает руку Филемона, который пытается схватить птицу. Оба бога обычно одеты как путники. Юпитер бородатый и величественный; при нем может быть его орел. Меркурий моложе и без бороды, и иногда у него посох, обвитый змеями; на нем крылатая

шапочка. Но атрибуты обычно отсутствуют, поскольку боги приняли обманчивую внешность. История богобоязненной четы, спасенной от уничтожения благодаря божественному вмешательству, встречается очень широко — от европейских народных сказок до истории с ЛОТОМ, она легко поддается интерпретации в христианских понятиях: Юпитер и его сын Меркурий олицетворяют Бога-Отца и Христа. В нидерландской живописи XVII века эта тема приобретает некоторое сходство с УЖИНОМ В ЕММАУСЕ.

**Филипп,** апостол. Он был родом из Вифсаиды и одним из первых, кого Христос призвал последовать за ним. Он не занимал значительного места в искусстве, и сцены из его жизни встречаются крайне редко. Он изображается мужчиной средних лет, обычно с короткой бородой. Его атрибутом является КРЕСТ. О нем рассказывали, что он совершил путешествие в Скифию, проповедуя Евангелие. В Иераполе он с помощью креста изгнал ехидну (змей или дракон), которая была предметом поклонения в храме Марса. Когда этот монстр появился, он издал такое зловоние, что от этого умерло множество людей. Взбешенные жрецы храма схватили Филиппа и распяли. Согласно традиции восточной Церкви, считается, что Филипп был распят вниз головой, как Петр.

**Филипп Бенитий** (или Бенотий) (1233—1285). Член, а впоследствии глава сервитов (или сервов) — слуг Марии — религиозного ордена, основанного семью флорентийцами, известными как Семь Святых Основателей, в 1233 году и посвященного размышлениям о Деве Марии, в особенности о ее скорбях. Он сыграл ведущую роль в получении папской ратификации устава ордена. Легенды о его чудесных исцелениях широко распространились (возможно, потому, что он был практикующим врачом) еще до его вступления в орден. Он носит черную рясу сервитов и изображается исцеляющим одержимую женщину и отдающим свою рубашку прокаженному. Его можно видеть идущим со своими спутниками горной тропой недалеко от Флоренции в тот момент, когда молния ударяет в соседнее дерево, убивая нескольких азартных игроков, насмехавшихся над ним. В сцене смерти святого он изображается лежащим на простой постели в окружении монахов-сервитов, в то время как на заднем плане чудесным образом воскресает мертвый младенец. Он редко изображается за пределами Флоренции. Он был канонизирован в 1671 году, но встречается в живописи

задолго до этого, например, у Андреа дель Сарто (фреска в церкви Сантиссима Аннунциата, Флоренция, ок.1510).

**Филипп Нери** (1515—1595). Сын флорентийского юриста. В молодости обосновался в Риме, где изучал теологию, был посвящен в духовный сан и основал духовные собрания, целью которых была благотворительная деятельность. Они стали называться Конгрегацией оратории. Это название произошло от лат. oratorium (молельня) — места, где они происходили. Его преданность культу Девы Марии, а также его репутация человека, способного приходить в состояние экстаза, повлияли на ту манеру, в которой он обычно изображается. Он стоит на коленях в молитве перед Девой Марией и Младенцем с ангелами — тема, соответствующая духу Контрреформации. Он в ризе, на земле перед ним часто лежит ЛИЛИЯ. Он может изображаться также созерцающим видение в момент служения мессы или теряющим сознание и падающим в руки ангелов. Состояние, в которое он приходил в моменты своего духовного восторга, было источником его надписи: «Dilatasti cor meum» [лат. — «Когда Ты расширишь сердце мое»] (Пс., 118:32). Он может изображаться вместе с КАРЛО БОРРОМЕО, другом и советником которого он был.

**Филлис,** см. АРИСТОТЕЛЬ И КАМПАСПА.

**Философия.** Позднеримский философ Боэций в «Утешении философией» описывает то, как в темнице, где он писал свое произведение, ему явилась величественная женщина во цвете лет, облик которой менялся: то она была обычного роста, то, казалось, «теменем касалась неба». «Она была облачена в одежды из нетленной ткани, с изощренным искусством сплетенной из тончайших нитей», на них, «как на потемневших картинах, лежал налет забытой старины». Среди ее атрибутов были СКИПЕТР, который она держала в левой руке, и КНИГИ — в правой. На ней была КОРОНА. Боэциевское описание аллегорической фигуры Философии было известно в средние века, и так она изображалась в искусстве того времени и позже. Она может быть окружена большим количеством книг или иметь лишь две — «Moralis» [лат. — «Моральный (закон)»] и «Naturalis» [лат. — «Естественный [Природный] (закон)»]. Надпись «Causarum cognitio» на свитке является определением философии как «знания вещей по их высшим причинам». Одеяние Философии может быть украшено внизу цветами, в средней части рыбой, а вверху — звездами. Это аллюзия на три ветви философии — мораль, естественная

природа и созерцание, которые в средневековье отождествляли с элементами Земли, Воды и Воздуха (Рафаэль: Станца делла Сеньятура, Ватикан). Подобным же образом ее корона может быть украшена тремя главами. В качестве «матери» СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ Философия часто изображается вместе с ними. Ногами она может стоять на шаре (см. ДЕРЖАВА), чтобы указать на свое господство над миром.

**Фина** (ум. 1253). Девочка из Сан-Джиминьяно, города в Тоскане, жившая в XIII веке и умершая в возрасте пятнадцати лет после нескольких лет болезни, во время которой она посвятила себя культу бедности. Говорили, что когда она лежала в постели (это были голые нары), в комнате, полной крыс, ей явился Св. Григорий Великий и предрек ей смерть. Когда она умерла, белые благоухающие цветы (согласно некоторым, это были фиалки) выросли у нее в постели. Ее атрибуты — КРЫСА, макет города Сан-Джиминьяно и букетик цветов в ее руке. Итальянское искусство раннего Возрождения изображает Фину (или Серафину) в постели, рядом с нею ее мать, другие присутствующие прогоняют крыс. Можно видеть также стоящего около нее Св. Григория.

**Финей,** см. ПЕРСЕЙ (4).

**Финик.** Плод финиковой пальмы, который подбирает Иосиф на отдыхе во время БЕГСТВА В ЕГИПЕТ. Ветвь, свисающая с пальмового дерева мученика, — АНСАН. См. ГРУДЬ; ПАЛЬМОВАЯ ВЕТВЬ.

**Флавия,** сестра Св. Плакида, см. БЕНЕДИКТ (5).

**Флаг.** Длинный, развевающийся белый флаг с красным крестом — христианский символ победы над смертью, знамя Воскресения. Он возник из видения КОНСТАНТИНА ВЕЛИКОГО и установления им крестообразной эмблемы для римских штандартов. Его держит Христос, особенно в сцене Воскресения и в СОШЕСТВИИ ВО АД. Он является атрибутом святых воителей АНСАНА, а также ГЕОРГИЯ; РЕПАРАТЫ, УРСУЛЫ и Фригийской СИВИЛЛЫ. Он сопровождает АГНЦА Божиего. Знамя, на котором изображен австрийский орел, — атрибут МАВРИКИЯ.

**Флакон** (маленький стеклянный пузырек). Два флакона на книге (атрибут епископа) — ИАННУАРИЙ.

**Флейта,** см. ДУДКА.

**Флора.** Старинная итальянская богиня цветов. Ее праздник — Флоралия — отмечался с множеством вольностей в поведении, доходивших до распутства. (Греческой богиней цветов была

Хлорида, вышедшая замуж за Зефира, западного весеннего ветра, который породил цветы. Римляне называли ее Флорой.) Лукреций («De Rerum Natura») [«О природе вещей»], 5:736—739), повествует о том, как Флора весной последовала за Зефиром, усыпая свой путь цветами. Овидий («Фасты», 5:193—214), у которого Боттичелли почерпнул идеи для одного из элементов в своей «Primavera» [«Весна»] (Уффици, Флоренция), повествует о Хлориде, спасавшейся бегством от Зефира. Когда же он завладел ею, с ее губ посыпались цветы и она превратилась во Флору. Именно этот момент изобразил Боттичелли, показав двух богинь вместе. Флора рассыпает цветы, цветы сыплются из уст Хлориды. В аллегориях ЧЕТЫРЕХ ВРЕМЕН ГОДА Весна олицетворяется обнаженной девушкой, в частности, ВЕНЕРОЙ, которую сопровождают соответствующие знаки Зодиака: Овен, Телец и Близнецы.

1. *Зефир и Флора.* Супружеская пара изображена вместе на цветочной прогалине — она на кушетке, он, молодой бог с крыльями бабочки, разбрасывает цветы из рога изобилия, ему помогают маленькие амуры.

2. *Царство Флоры.* Овидий рассказывает о царстве Флоры — даре Зефира, который она наполнила цветами. Пуссен изображает ее в танце, грациозно парящей и разбрасывающей цветы. Вокруг нее те фигуры из мифа, которые, когда умерли, превратились в цветы. Аякс (который превратился в дельфиниум [белый цветок с красноватым оттенком, похожий на гиацинт. — *А.М.*] — гвоздика на картине Пуссена «Сад Флоры», Дрезден) изображен бросающимся на свой меч — он обезумел и покончил с собой после того, как лишился доспехов убитого АХИЛЛЕСА («Мет.», 13:382—398). НАРЦИСС склоняется над своим отражением в источнике. Клития (которая стала подсолнухом, то есть, вероятно, ноготками (см. ПОДСОЛНУХ), у которых такое же, как у подсолнуха, свойство) пристально смотрит в безнадежной любви на бога-солнце, поворачивая свою голову, чтобы следить за его каждодневным шествием по небу («Мет.», 4:256—270). Гиакинт поднимает руку к своей раненой голове (см. АПОЛЛОН, 11). Адонис (анемона) со своим копьем и охотничьими собаками отодвигает в сторону плащ, чтобы открыть свое раненое бедро (ВЕНЕРА, 5). Крокус и Плющ — красивый юноша и нимфа — склоняются в одну сторону: за свое нетерпение он превратился в цветок, который носит его имя, или в тисовое дерево.

3. *Триумф Флоры.* Триумфальная процессия во главе с Венерой, в которой принимают участие вышеупомянутые персонажи. Флора едет в колеснице, которую везут путти.

4. *Портреты Флоры.* Богиня была популярным средством для изображения женщины. Модель держит букет цветов, и ее волосы иногда увиты гирляндами. Широко известны портреты Рембрандта его жены Саскии в этой роли. В венецианской живописи такие изображения очень часто являются портретами миловидных куртизанок.

**Флориан.** Римский солдат из города Энс (область Верхняя Австрия). Он обратился в христианство и умер мученической смертью в 304 году, будучи сброшенным в реку Энс с привязанным на шею камнем. Один прохожий обнаружил его тело, которое охранял орел, пока его не забрали, чтобы похоронить. О нем рассказывали, что он чудесным образом потушил горящий дом (или целый город) одним-единственным ведром воды. Потому к нему взывают при пожаре. Он популярный святой в Австрии и Баварии, но его редко можно встретить в Италии. Он изображается в облике римского воина или средневекового рыцаря, иногда держит хоругвь с крестом или мельничный жернов либо ведро или КУВШИН — он может заливать водой горящий дом.

**Фляга.** Атрибут ОМОБУОНО.

**Фома.** Апостол, прозванный «Дидим» (то есть «Близнец»), широко известен как Фома неверующий. Обычно он предстает молодым и безбородым, особенно в живописи раннего Ренессанса. Его атрибуты — строительный УГОЛЬНИК или ЛИНЕЙКА (см. ниже, 3), ПОЯС (см. ниже, 2) и КОПЬЕ или КИНЖАЛ — инструменты его мученичества. Его надписью (из Апостольского символа веры) является: «Descendit ad inferos tertia die resurrexit a mortuis» [лат. — «...погребенного, на третий день воскресшего из мертвых»] — подходящий текст, поскольку именно в воскресении Христа Фома сомневался.

1. *Неверие Фомы* (Ин., 20:19—29). Фомы не было, когда Христос впервые явился ученикам после своей смерти и показал им свои раны. Когда они говорили об этом впоследствии, Фома отказался поверить, пока не увидел это сам. Христос вновь явился, на сей раз, когда Фома тоже был с ними, и сказал ему: «Подай перст твой сюда и посмотри руки Мои; подай руку твою и вложи в ребра Мои». Фома и еще один или двое учеников с изумлением взирают на Христа, протягивающего свою руку. Или Фома изображается касаю-

щимся пальцем раны на груди Христа. Эта тема, неизменно остававшаяся популярной начиная с XIII века, выполняла то, что было одной из основных функций религиозного искусства — подчеркивать определенные положения христианской доктрины.

2. *Пояс Мадонны.* История, аналогичная предыдущей, из одного из нескольких апокрифических «Успений Девы Марии» (точная дата создания не известна), которое использовалось для подобной же дидактической цели. Однажды Фома опять отсутствовал в важный момент — на сей раз смерти и погребения Девы Марии, после чего ее тело было взято на небо. Когда он призвал ее, дабы получить хоть какое-то свидетельство того, что она действительно унесена на небо, она сбросила ему вниз свой пояс. Этот эпизод иногда образует часть картины на сюжет УСПЕНИЯ или — реже — КОРОНОВАНИЯ ДЕВЫ МАРИИ. Фома стоит внизу на земле на коленях, держа или протягивая руку к концу пояса, который Дева Мария бросает ему сверху. При этом могут присутствовать другие апостолы или архангел Михаил. Гробница Девы Марии открыта и пуста. Этот сюжет был популярен у флорентийских художников благодаря хранению в соборе города Прато, недалеко от Флоренции, святой реликвии, претендующей быть тем самым поясом.

3. *Дворец царя Гундафора.* Апокрифические «Деяния Фомы» (IV век) повествуют о миссионерском путешествии апостола в Индию, где языческий царь Гундафор приказал ему выстроить дворец, щедро снабдив его для этой цели деньгами. В отсутствие царя Фома обратил в христианскую веру многих его подданных, а все деньги роздал бедным. Вернувшись, царь пришел в ярость, когда ему было сказано, что он не увидит дворца до тех пор, пока не умрет, ибо сооружен он в раю. Тем временем неожиданно воскрес умерший брат царя и подтвердил, что то, о чем говорил Фома, истина. В результате Гундафор стал христианином. Эта прелестная сказка явилась основанием считать Фому покровителем строителей и архитекторов. Данный сюжет можно видеть в готических соборах, однако позднее он встречается редко.

4. *Мученичество Фомы.* Тот же апокрифический источник повествует о том, как Фома по приказу одного индийского языческого жреца был умерщвлен четырьмя воинами с копьями. Он может быть изображен пронзенный копьями, обнимающим крест.

**Фома Аквинский** (ок. 1225—1274). Средневековый теолог, известный как «ангельский доктор». Его литературные труды во многом стали основой доктрины католической церкви. Он думал достичь синтеза между классической аристотелевской философией и христианской мыслью. Молодым человеком наперекор сильному сопротивлению своей семьи он вступил в Доминиканский орден и посвятил свою жизнь преподаванию и литературному труду. В доминиканском искусстве он олицетворяет ортодоксальную доктрину и сокрушение ереси. Вокруг его имени возникло множество ставших популярными легенд, некоторые из них проникли в искусство. Он носит рясу доминиканского ордена (см. рис. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОДЕЖДЫ), и типичный его облик — мужчина довольно полного телосложения. На груди у него ЗВЕЗДА, и он держит КНИГУ или ЧАШУ, иногда ЛИЛИЮ. Как и у Григория Великого, у него может быть ГОЛУБЬ, который парит у его уха, олицетворяя божественное вдохновение. Прозванный в молодости «бессловесным волом», он часто имеет в качестве своего атрибута ВОЛА. Среди многих надписей, сопровождающих его образ, необходимо упомянуть следующую: «Veritatem meditabitur guttur meum et labia mea detestabuntur impium» [лат. — «Истину произносит язык мой, и нечестие — мерзость для уст моих»] (Притч., 8:7). Она помещена в качестве цитаты в начале его трактата «Summa contra Gentiles» [лат. — «Сумма против язычников»].

1. *Искушение Св. Фомы.* «Золотая легенда» рассказывает о том, как его семья, в попытке удержать его от религиозных устремлений, «положила в его комнате молодую девицу... и тотчас он схватил огненную головешку и выгнал девицу вон». Затем его посетили два ангела, принесшие ему пояс невинности и «никогда с тех пор он не чувствовал терзаний своего тела». Обе эти сцены встречаются в раннеренессансной живописи. Сам пояс часто составляет часть его атрибутов.

2. *Посещение Св. Фомой Св. Бонавентуры.* Рассказывали, что Фома посетил этого францисканского монаха, чтобы спросить, из каких книг он почерпнул свое глубочайшее знание Бога, и тот ответил, что оно пришло из страданий и смерти Христа на кресте. Фома изображается в келье Бонавентуры, который отодвигает занавеску, чтобы продемонстрировать распятие.

Фома может находиться в группе со своими тезками — апостолом и ФОМОЙ (Томасом) БЕКЕТОМ. Он изображается сидящим на троне между Платоном и Аристотелем, но попи-

рает ногами трех еретиков — Ария, Савелия и Аверроэса. Последний из них — арабский философ XII века — подвергся особо суровой критике со стороны доминиканцев. (Он изображен в аду на фреске в Кампосанто, Пиза.)

**Фома** (Томас) **Бекет** (1118—1170). Архиепископ Кентерберийский, мученик. Его назначение на пост архиепископа послужило причиной разрыва с бывшим его близким другом Генрихом II. В конце концов желание короля избавиться от этого «буйного священника» привело к предательскому убийству его, совершенному четырьмя рыцарями в тот момент, когда он, стоя на коленях, молился в капелле кафедрального собора. Он одет в епископские одежды, на нем митра, и он держит епископский посох; или он облачен в черную рясу бенедиктинского ордена, поверх которой надета красная РИЗА (см. рис. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОДЕЖДЫ). Как и у ПЕТРА МУЧЕНИКА, в его череп может быть вонзен меч. В Англии изображения Фомы были уничтожены Генрихом VIII, но они широко распространены в других частях Европы в искусстве XII — начала XVI веков.

*Мученичество Св. Фомы.* Убийцы — обычно это четыре рыцаря в доспехах — изображаются в момент нападения на Фому. Он стоит на коленях перед алтарем, на котором почти неизменно бывает чаша. Вверху может показываться рука Бога, благословляющая святого.

**Фома Виллановский** (1488—1555). Испанский святой, поминаемый за свое милосердие. Уже в детстве он следовал примеру своих родителей и подавал милостыню. Когда ему было семь лет, ему было сказано отдать свою одежду и еду бедным, и так это изображается в испанской живописи. Будучи молодым, он вступил в орден августинцев, был посвящен и в дальнейшем стал епископом Валенсии. На протяжении всей своей жизни он был знаменит тем, что отдавал деньги на нужды милосердия. В качестве религиозной фигуры он изображается в епископских одеждах, но вместо епископского посоха он держит КОШЕЛЕК. В живописи XVII века он почти всегда изображается раздающим милостыню, окруженный бедняками. Таким он предстает в дверях своего собора, одетый в черную рясу ордена августинцев с белой митрой.

См. рис. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОДЕЖДЫ.

**Фонарь,** см. ЛАМПА.

**Фонтан.** Источник воды и потому — символически — духовной жизни и спасения; в этом значении — атрибут Девы Марии в

ее Непорочном Зачатии (ДЕВА МАРИЯ, 4). Обычно он изображается богато орнаментированным. Фонтан Жизни — источник, из которого, согласно Откровению (22:1), вытекают реки Рая. Фонтан в Саду Любви увенчан фигурой Купидона (см. ЛЮБОВЬ). Старик входит, молодой выходит из Фонтана Юности (см. ЛЮБОВЬ). Девушка лежит спящая у фонтана, на нее с восторгом взирает юноша — ЧИМОНЕ И ИФИГЕНИЯ. Юноша, смотрящийся в бассейн фонтана, — НАРЦИСС. См. также КОЛОДЕЦ.

**Фортуна** [Удача] имеет два аспекта: (1) античная богиня непостоянства, возрожденная в эпоху Ренессанса; она одаривает своих избранников наугад; и (2) средневековая Госпожа Удача, вращающая свое колесо.

1. Богиня предстает обнаженной и обычно крылатой. Для Апулея она была «слепой и даже совсем безглазой, она всегда дарами своими осыпает дурных и недостойных» («Золотой осел», 7:2). Потому у нее порой ЗАВЯЗАННЫЕ ГЛАЗА. Ее традиционный атрибут — шар (ДЕРЖАВА), на котором она стоит или сидит, — первоначально указывал на непостоянство, но для людей эпохи Возрождения он означал скорее мир, над которым она простиралась. Непостоянство есть порок, потому Фортуна иногда стоит на своем шаре, контрастируя персонификации Добродетели, которая покоится на твердо стоящем прямоугольнике или кубе — символе стабильности. (Шар является также атрибутом УДОБНОГО СЛУЧАЯ, который может быть определен как действие Фортуны.) Для Горация («Оды», 1:35) Фортуна была «вод госпожой», которую боятся мореплаватели. Таким образом она может иметь РУЛЬ, вздымающийся ПАРУС — намек на непостоянство ветра — и сидеть верхом на РАКОВИНЕ или на ДЕЛЬФИНЕ или держать модель КОРАБЛЯ. Другие, менее распространенные ее атрибуты: РОГ ИЗОБИЛИЯ (общий у нее со многими другими персонажами), ИГРАЛЬНЫЕ КОСТИ и УЗДА. (См. также НЕМЕЗИДА, с которой Фортуна имеет сходство.)

2. В античную эпоху с Фортуной ассоциировалось КОЛЕСО. Боэций (ок. 480—ок. 542) в «Утешении Философией» описывает колесо Фортуны, которое поднимает падших и унижает возгордившихся. Фигура, полная надежды, карабкается на одну сторону колеса, у другой фигуры, восседающей на вершине колеса, надета корона, в то время как на другой стороне колеса (опускающейся) фигура в лохмотьях катится вниз, и, возможно, четвертая лежит, повергнутая, на земле.

Каждая может сопровождаться надписью: «Regnabo», «Regno», «Regnavi» и «Sum sine regno» [лат. — «Я буду царствовать», «Я царствую», «Я царствовала», «Я без царства»]. Это может быть высечено в камне на ободе вокруг окна-розетки, какие имеются во французских романских церквах; это можно встретить в манускриптах, в ренессансной гравюре и гобеленах.

**Франциск Ассизский** (ок. 1182—1226). Основатель ордена «Меньших братьев», или францисканцев. Он носит коричневую или серую рясу, на ее поясе три узла, символизирующие три религиозных обета — бедности, целомудрия и послушания (см. рис. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОДЕЖДЫ). Не сохранилось ни одного аутентичного портрета Франциска, хотя его ранний биограф Фома Челанский [Томмазо ди Челано] описывает его как физически хилого, с косматой (нерасчесанной) бородой и слабым зрением. Его легко узнать по стигмам (пяти знакам, соответствующим ранам Христа) на руках, ногах и на груди — последняя иногда показывается через овальный разрез на его рясе. Другие его атрибуты: КРЕСТ, ЛИЛИЯ (символизирующая целомудрие) и, особенно в искусстве Контрреформации, ЧЕРЕП (напоминание о смертности человека). В течение эпохи Возрождения его изображали главным образом в Италии, и обычно картины с ним состояли из повествовательных сцен из его жизни — реальных и легендарных. В религиозно-молитвенном стиле живописи последовавшей затем эпохи Контрреформации, особенно в Испании, он чаще показан молящимся. Уже к моменту своей смерти он был широко почитаем, и вскоре приумножились легенды о нем, порой навеянные библейскими эпизодами. Подобно Моисею, он добыл воду из скалы и, как Илия, явился в огненной колеснице; у него было двенадцать учеников, один из которых отверг его; один неверовавший обратился в христианскую веру, прикоснувшись к его ране на боку, и так далее. Сцены из его жизни изображались в циклах картин, из которых, возможно, самый хорошо известный — в Верхней церкви Ассизи, ранее атрибутировавшийся Джотто. Наиболее часто изображавшиеся эпизоды следующие.

1. *Парящий в воздухе дворец.* Первоначально Франциск был наречен Джованни. Он был сыном зажиточного торговца сукном и одеждой. Он стал известен как Франческо, вероятно, потому, что его мать была француженкой, или благодаря его юношескому пристрастию к балладам французских трубадуров. Молодым человеком он, согласно его более позднему биогра-

фу Св. Бонавентуре, «возвысился над суетностью» и «отверг наслаждения», однако он был смиренного нрава и щедро подавал милостыню. Известен рассказ о том, как он однажды отдал свою одежду бедному солдату, повстречавшемуся ему на дороге, и в ту же ночь ему приснился парящий в воздухе дворец, украшенный воинскими стягами. Сначала он принял это за приказ Бога стать воином, но голос свыше сказал ему, что его видение показывало «то, что должно быть духовно возделано».

2. *Франциск предстает перед епископом.* Молясь в обветшалой церкви Св. Дамиана в Ассизи, он услышал голос с распятия, говоривший ему, чтобы он занялся ее восстановлением. С присущим ему рвением Франциск тут же продал часть товаров отца и с радостью предложил вырученные средства священнику. Но последний отверг деньги, опасаясь гнева его отца. Этот инцидент привел к разрыву между отцом и сыном, и Франциск предстал перед епископом. Здесь он скинул с себя дорогие одежды (обнаружив при этом власяницу — хотя художники обычно изображают его обнаженным), и епископ укрыл его своей мантией — символическое отвержение Франциском его земного наследия.

3. *Франциск поддерживает Латеранскую церковь.* Своими собственными руками он начал восстанавливать церковь Св. Дамиана, а после того — капеллу Св. Марии Ангельской, названную «Portiuncula» [лат. — «Частица»], близ Ассизи, которая позже стала той церковью, от которой пошли другие церкви ордена. Франциск совершил паломничество в Рим, чтобы испросить папского благословения ордена и санкции проповедовать. Согласно Св. Бонавентуре, это было пожаловано Франциску после того, как папе привиделся сон о том, как Латеранская церковь чуть было не рухнула и была спасена лишь Франциском, который поддержал ее. (Церковь Св. Иоанна в Латеране — это резиденция папы в тот период, пока он пребывает в сане епископа Рима.)

4. *«Госпожа Бедность».* Орден быстро рос, и имеются свидетельства о видениях и чудесах, сопровождавших деятельность Франциска. Он повстречал трех женщин на дороге в Сиену, которые приветствовали его словами «Добро пожаловать, госпожа Бедность». Бедность, в качестве метафорической «невесты» Св. Франциска, иногда изображается в обряде мистического бракосочетания, в котором Франциск надевает кольцо на палец Бедности. Или этот обряд совершает Христос.

Спутницами Бедности являются Целомудрие — фигура, одетая в белое и стоящая внутри защищающей ее башни, и Послушание, носящее ярмо (Нижняя церковь, Ассизи). (Подробнее см. ПОСЛУШАНИЕ.)

5. *Испытание огнем.* Много скитаясь и проповедуя во время последнего крестового похода, Франциск оказался в Египте, где ему удалось предстать перед султаном, которого он хотел обратить в христианство. Чтобы засвидетельствовать силу христианской веры, Франциск предложил подвергнуться испытанию — пройти сквозь огонь, если бы имамы султана сделали то же самое. Когда те отказались, он бросил вызов султану: «Я войду в огонь один, если ты пообещаешь мне принять христианскую веру, если я выйду невредимым». Это условие султан тоже отклонил.

6. *Животные и птицы.* Истории общения Франциска с птицами и животными хорошо известны. Рассказывали, что дикие животные в его присутствии становились кроткими , а иногда даже подчинялись ему. В своей проповеди птицам, о чем рассказано в «Цветочках», он призвал их славить Бога за его благословение, после чего они улетели в небо, образовав фигуру креста. Волк, который наводил ужас на жителей города Губбио и который был укрощен Франциском (история, также рассказанная в «Цветочках»), может являться аллегорией разбойника, который досаждал местным жителям, пока не был обращен Франциском в христианство. Сассетта (Национальная галерея, Лондон) изображает волка, готового подписать договор с горожанами.

7. *Ясли.* Традиционные рождественские ясли; обычай устраивать их восходит к Франциску, который с разрешения папы воссоздал сцену Рождества в одной пещере в Грекко; эта сцена включала присутствие живых вола и осла.

8. *Целомудрие.* Подобно другим, кто исповедовал полную сексуальную воздержанность ради своих убеждений, Франциск вынужден был бороться со своими физическими инстинктами — его «демонами», как он называл их. Он одолевал их, катаясь по снегу или бросая свое тело на колючий куст. Житие повествует о том, что в последнем случае расцвели розы там, где капли его крови упали на землю (как анемоны от крови Адониса: ВЕНЕРА, 5).

9. *Стигмы.* Удалившись на гору Альверна в 1224 году, Франциск однажды, пребывая в молитве, узрел видение, которое, согласно Фоме Челанскому, представляло собой человека,

подобного серафиму о шести крылах, руки его были распростерты, а ноги стояли, «образовав форму креста». Созерцая это, Франциск обнаружил знаки ран Христа, появившиеся на его теле и остававшиеся на нем до самой его смерти, наступившей через два года. Более поздние рассказы внесли изменения в описание видения: Бонавентура говорит о фигуре как о распятом Христе. Ранние изображения XIII века основаны на рассказе Фомы Челанского и опускают крест. К концу столетия образ изменился и превратился в Христа на кресте, частично укрытого крылами, с лучами, направленными вниз, на тело коленопреклоненного святого. Эта композиция стала традиционной. (Подробнее см. ЕКАТЕРИНА СИЕНСКАЯ, 5.)

10. *Смерть.* В момент его смерти один вельможа — Иероним, — сомневавшийся в подлинности стигм, коснулся раны на груди святого и, подобно Фоме, уверовал. Похоронная процессия на пути из Портиункула в Ассизи остановилась у обители Св. Дамиана, где Св. КЛАРА и ее сестры обняли тело и попрощались с ним.

В религиозно-молитвенных темах наиболее частым спутником Франциска является Иероним. В картинах художников Контрреформации он изображается молящимся, утешаемый музицирующими ангелами; он обнимает тело Христа, который склоняется к нему, отделяясь наполовину от креста (ср. БЕРНАРД). Один только Эль Греко создал около пятидесяти картин на тему Св. Франциска.

**Франциск Борджа** (1510—1572). Испанский аристократ и государственный деятель, правнук Александра VI — папы из династии Борджа, он оставил свою карьеру после смерти жены и отправился в Рим, чтобы вступить в Общество иезуитов. Он проповедовал в Испании и Португалии и впоследствии стал генералом ордена. Он изображается встречаемым ИГНАТИЕМ ЛОЙОЛОЙ в дверях иезуитской коллегии в Риме, или он стоит коленопреклоненный перед ФРАНЦИСКОМ КСАВЕРИЕМ, который крестит язычников на Дальнем Востоке.

**Франциск из Паолы** (1416—1507). Молодой человек религиозного характера и воспитания из Паолы (города в Калабрии), ставший отшельником. Со временем он собрал вокруг себя общину, известную как минимиты (*minimi* — лат. — «наименьшие» из собратьев), устав которых основывался на уставе францисканцев. Прославившийся своим даром исцеления, Франциск был послан папой Сикстом IV к смертному одру короля Людовика XI французского, но успел совершить лишь погре-

бальный обряд. Он остался при французском дворе, став там влиятельной фигурой. Он изображается (наиболее часто в испанской живописи) в виде старого седобородого монаха, носящего францисканский пояс (см. рис. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОДЕЖДЫ). У его коричневой рясы отличительный короткий наплечник, закругленный на углах. Девиз «Caritas» [лат. — «Милосердие»] часто можно видеть в качестве его надписи. Согласно его житию, изображенному в живописи, он усмирил шторм в Мессинском проливе, раскинув свой плащ над водами, тем самым дав возможность своим спутникам безопасно пересечь пролив. Он был канонизирован в 1519 году.

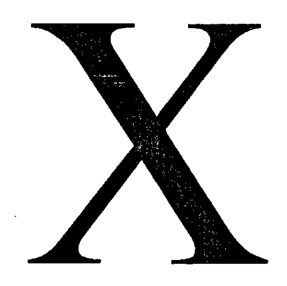
**Франциск Ксаверий** (Ксавье, Хавьер; 1506—1552). Миссионер-иезуит, родившийся в Наварре, один из первых последователей ИГНАТИЯ ЛОЙОЛЫ, основателя ордена иезуитов. Он был первым христианским миссионером на Дальнем Востоке и стал известен как «Апостол Индии». Основав свою деятельность в Гуанчжоу, он много странствовал по Западной и Южной Индии, Цейлону и Японии. Возвращаясь в Китай, он заболел и умер в убогой хижине на острове неподалеку от берега; он был один, если не считать его спутника — молодого китайца. Франциск Ксаверий канонизирован в 1622 году. После Игнатия Лойолы он чаще других святых ордена иезуитов изображается в искусстве Контрреформации. Циклы сцен показывают его проповедующим, крестящим и лечащим больных. Эти картины находятся в иезуитских церквах. Подобно Игнатию, он предстает совершающим чудо исцеления (такое, какого никогда нельзя было приписать ему в реальной жизни). Он облачен в белый стихарь, надетый поверх черной рясы. Он брюнет, с короткой черной бородой, может держать РАСПЯТИЕ или ЛИЛИЮ. Его можно видеть стоящим у кровати умершего, которого он воскресил и который лежит в окружении своих азиатских соплеменников, вверху тем временем появляется видение Христа, показывающего свои раны — видимые символы Страстей (Пуссен, Лувр). Здесь и в других случаях восточное язычество приобретает отчетливо средиземноморский облик. Архитектура языческого храма, около которого святой проповедует, напоминает античный греческий храм с паноподобным бюстом в нише. Священник и его прислужник падают навзничь у языческого алтаря в тот самый момент, когда свет от видения Девы Марии в небе изливается на алтарь. Сцена смерти Франциска Ксаверия демонстрирует либо одинокую фигуру в жалкой лачуге, держащую распятие,

либо обнаружение тела святого индийскими аборигенами. Последние могут изображаться в головных уборах из перьев — обычный атрибут американских индейцев (см. ЧЕТЫРЕ ЧАСТИ СВЕТА), которых художники едва ли отличали от индийцев Азии.

**Франциска Римская** (1384—1440). Римская аристократка — жена и мать, — посвятившая себя делам милосердия, особенно облегчению страданий жертв эпидемии чумы. Она образовала сообщество женщин, исповедовавших такие же взгляды; оно стало известно как Монахини Tor de' Specchi. Его члены трудились вместе с монахами бенедиктинского монастыря. Она была канонизирована в 1608 году и с тех пор изображается в искусстве. Она облачена в черную рясу, на голове белая накидка монахини Оливето (см. рис. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОДЕЖДЫ). Ангел держит перед ней раскрытую книгу, в которой написано: «Tenuisti manum dexteram meam, et in voluntate tua deduxisti me» [лат. — «Ты держишь меня за правую руку, Ты руководишь мною советом Твоим, и потом примешь меня в славу»], — слова, взятые из службы Девы Марии (Пс. 73, 23—24). Ее забота о жертвах эпидемии чумы запечатлена на картинах, показывающих ее, коленопреклоненно молящейся среди умирающих и уже умерших. Видение Девы Марии может являться над нею, со сломанной СТРЕЛОЙ, символизируя победу над болезнью. Она может составлять пару КАРЛО БОРРОМЕО, о котором помнят за подобную благотворительность.

**Франческа да Римини,** см. ПАОЛО И ФРАНЧЕСКА.

**Фрукты.** Фрукты, иногда сыплющиеся из рога изобилия, являются атрибутом ЦЕРЕРЫ (богини земледелия), ИЗОБИЛИЯ и Лета (одного из ЧЕТЫРЕХ ВРЕМЕН ГОДА). (Церера может олицетворять и Изобилие, и Лето.) Корзина с фруктами является атрибутом богини Помоны (ВЕРТУМН И ПОМОНА), Вкуса (одного из ПЯТИ ЧУВСТВ). Чаша с фруктами принадлежит МИЛОСЕРДИЮ, а также тучной фигуре ЧРЕВОУГОДИЯ. Ангелы несут корзины с фруктами Христу в пустыне (ИСКУШЕНИЕ В ПУСТЫНЕ). См. также ЯБЛОКО; ФИНИК; СМОКОВНИЦА; ВИНОГРАД; ОРЕХ; АПЕЛЬСИН; ПЕРСИК; ГРАНАТ; АЙВА.



**Хамелеон.** Атрибут персонифицированного Воздуха (одного из ЧЕТЫРЕХ ЭЛЕМЕНТОВ).

**Харон.** В греческой мифологии лодочник, перевозивший души умерших через реку Стикс в Гадес (Аид). Он старый, бородатый и отвратительный, в руках у него шест, которым он толкает свой челн. В лодке одна или больше маленьких фигур (иногда они с крыльями). Другие души ждут своей очереди на берегу. МЕРКУРИЙ, провожающий умерших в Гадес, может стоять рядом с душой, собирающейся погрузиться в челн. На другом берегу могут быть видны кентавры, драконы, гарпии (птицы с женскими головами) и другие монстры Преисподней. См. также АХИЛЛЕС (1); ЭНЕЙ (8); БЕГСТВО В ЕГИПЕТ (Харон перевозит Святое Семейство); АД; СТРАШНЫЙ СУД.

**Херувим,** см. АНГЕЛ.

**Химера,** см. БЕЛЛЕРОФОНТ.

**Хирон,** кентавр, см. АХИЛЛЕС (2); АПОЛЛОН (10).

**Хлеб.** Христианский символ тела Христа и отсюда его таинства, установленного на ТАЙНОЙ ВЕЧЕРЕ и имеющего то же значение в УЖИНЕ В ЕММАУСЕ. Буханка хлеба и вино в НАТЮРМОРТЕ символизируют евхаристические элементы. Буханка иногда является атрибутом ДОМИНИКА (6); со змеей, выползающей из нее, — БЕНЕДИКТА; три небольшие буханки — см. МАРИЯ ЕГИПЕТСКАЯ. Собака приносит хлеб РОХУ в пустыне. Монах-капуцин, получающий хлеб от мальчика, — ФЕЛИКС КАНТАЛИССКИЙ. См. ВОРОН в связи с несколькими святыми отшельниками, которым эта птица принесла хлеб. См. также НАСЫЩЕНИЕ ПЯТИ ТЫСЯЧ.

**Хлебы и рыбы, Приумножение Х. и Р.**, см. НАСЫЩЕНИЕ ПЯТИ ТЫСЯЧ.

**Хлодвиг,** крещение Х., см. РЕМИГИЙ.

**Хоругвь Воскресения,** см. ФЛАГ.

**Хосров II,** царь Персии, см. КРЕСТ ГОСПОДЕНЬ, ИСТОРИЯ К. Г.

**ХР-монограмма.** Монограмма, образованная греческими буквами X (хи) и P (ро) — первыми буквами имени Христос, — принятая ранними христианами в качестве символа христианства и очень часто встречающаяся в древнем христианском искусстве, начиная с IV века, на саркофагах, евхаристических сосудах и светильниках. Буквы *альфа и омега* нередко являлись составной частью этой монограммы. Сама по себе она еще значительно раньше существовала как аббревиатура греческого слова *chrestos* (сулящий счастье) и служила символом хорошего предзнаменования. Именно в этом смысле она, вероятно, была употреблена императором Константином на римских императорских штандартах, как это изображено на монетах того времени. Знак, который, согласно биографам Константина, явился императору в видении или во сне накануне его битвы с Максенцием у Красных Камней в 312 году, традиционно считается ХР-монограммой (см. КОНСТАНТИН ВЕЛИКИЙ). Нет достоверных сведений, что император ввел ее в употребление с каким-либо специально христианским значением.

**Храбрость.** Одна из четырех «главных добродетелей» (см. ДОБРОДЕТЕЛИ И ПОРОКИ), означающая мужество, стойкость и, помимо силы духа, также физическую силу. Храбрость изображается в виде воина в ШЛЕМЕ, иногда в доспехах, держащего ЩИТ, КОПЬЕ или МЕЧ. Будучи обычно женской фигурой, она, естественно, стремится походить на МИНЕРВУ. В готическом искусстве ей противоположен порок Трусость (*Ignavia*) — рыцарь, в ужасе бегущий от зайца; в эпоху Возрождения ей чаще противопоставляется Непостоянство, которое теряет равновесие, стоя на колесе. Некоторые атрибуты Храбрости в эпоху Возрождения и более позднее время происходят от героев Библии и мифологии. От САМСОНА она получила колонну, возможно сломанную, которую в живописи барокко могут нести путти. ДУБИНА и львиная шкура заимствованы у ГЕРКУЛЕСА. ЛЕВ, сам являющийся символом храбрости, — обычный ее атрибут. Храбрость может сражаться со львом, сворачивая ему челюсть, — изначальный образ бога или героя, совершающего подвиг силы и отваги.

**Храм.** Храм языческого бога, каким он предстает, в частности, в итальянской живописи начиная с XVI века, — это, как правило, круглая постройка; колонны, образующие круглую

колоннаду, поддерживают свод собора. Эта форма была традиционной в античной архитектуре; принятой же формой средневековой церкви — если взглянуть на ее план — был латинский крест. Ренессансные архитекторы, следовавшие принципам, впервые сформулированным Альберти (1404—1472), возвратились к кругу как основной форме церковного здания. Круг и сферу считали совершенной формой, согласующейся с ренессансной концепцией Бога. Он был Космическим Разумом, принявшим форму сферы, заключающей в себе весь космос — дух, ум и материю — в нисходящих концентрических сферах. Архитектурные планы Альберти и его последователей были вдохновлены несколькими руинами круглых построек, таких, как римский Пантеон и храм Весты. В начале XVI века Браманте построил в Риме «тьемпетто» — церковь классической круглой формы, с колоннадой и полусферическим куполом. Рафаэль, изображая ПАВЛА (8), проповедующего перед афинским Ареопагом, скопировал это «тьемпетто» с тем, чтобы изобразить языческий храм Марса. Эта форма (или приближенная к ней) стала обычным типом храма в языческих сценах ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЯ или в изображениях таких историй, как КЛЕОБИС И БИТОН. Статуя бога на пьедестале обычно стоит вне здания, хотя в античные времена она находилась внутри. Круглый храм в руках персонифицированной Европы (одной из ЧЕТЫРЕХ ЧАСТЕЙ СВЕТА) символизирует христианскую церковь. Круг использовался символически в изображениях неба в виде концентрических хоров ангелов и при расположении учеников, стоящих вокруг Христа (Мазаччо, «Сбор подати», капелла Бранкаччи, Санта-Мария дель Кармина, Флоренция).

**Христос, благословляющий детей** (Мф., 19:13—15; Мк., 10:13—16; Лк., 18:15—17). «Пустите детей и не препятствуйте им приходить ко Мне». Слова, которые Христос вынужден был произнести, поскольку ученики препятствовали подходить к нему тем, кто приводил своих детей, чтобы Христос благословил их. Христос изображается возлагающим руку на голову ребенка, который может стоять перед ним на коленях. Христа обступили другие дети. На это смотрят матери, держащие на руках своих младенцев. Могут присутствовать также отцы. Двое или трое апостолов, обычно Петр и, возможно, также Иаков и Иоанн, осуждающе взирают на происходящее. Использование этого сюжета, за несколькими исключениями, ограничивалось искусством Северной Европы, где он стал популярен в XVII

веке благодаря Лукасу Кранаху и художникам его мастерской. С тех пор эта тема часто встречается в произведениях художников испанских Нидерландов. Согласно одному церковному авторитету, неожиданный расцвет этой темы — следствие дружбы Кранаха с Лютером и отражение поддержки художником этого религиозного реформатора в споре последнего с анабаптистами. Эта секта отрицала законность крещения младенцев на том основании, что младенец не способен еще веровать. Лютер, однако, ревностно отстаивал противоположную точку зрения, и цитата из Евангелия могла считаться аргументом в его пользу. Эта тема порой давала повод для создания семейного портрета (модели изображались в современных одеждах), и в таком случае картина служила памятью о крещении или конфирмации.

**Христос в доме Марфы и Марии,** см. МАРИЯ МАГДАЛИНА (2).

**Христос, идущий по волнам** («Navicella») (Мф., 14:33). Ученики были одни в лодке на море Галилейском — Христос послал их вперед, а сам отправился на гору молиться. Поднялся шторм, и в ранние утренние часы они увидели фигуру Спасителя, идущего к ним по воде. Они были напуганы, приняв его за призрак. Осознав, что это Христос, Петр призвал его и ступил из лодки, чтобы идти к нему. Но вскоре он начал тонуть. Христос подхватил его со словами: «Маловерный! зачем ты усомнился?» Мы видим Христа, стоящего на воде невдалеке от берега, протягивающим руку Петру, который уже погружается в воду. На заднем плане лодка с другими учениками. Вполне обычно изображение спокойного моря, в его глади отражаются фигуры тех, кто в лодке. Эта трактовка сюжета имеет порой сходство с ЧУДЕСНЫМ УЛОВОМ РЫБЫ, в одном из вариантов которого Петр подобным же образом делает шаг из лодки в воду, чтобы направиться к Христу. В этом случае, однако, Христос стоит на берегу, а не на воде. Тема лодки, спасенной Христом, использовалась в качестве символа Церкви — средства, с помощью которого человек может спастись. (См. также КОРАБЛЬ.)

**Христос, изгоняющий торговцев из храма,** см. ОЧИЩЕНИЕ ХРАМА.

**Христос исцеляет слугу сотника** (Мф., 8:5—13; Лк., 7:1—10). В Капернауме, галилейском городе, который был одним из тех центров, где учил Христос, к нему пришел римский сотник, умоляя вылечить его слугу, который лежал дома тяжело больной: «Скажи только слово, и выздоровеет слуга мой». Именно

мера веры сотника в силу Христа позволила ему быть убежденным, что болезнь может быть излечена in absentia (лат. — заочно). Так оно и произошло. Сотник изображается кланяющимся Христу или стоящим перед ним на коленях. Он снял свою шляпу — ее держит один из его свиты. Он может быть в сопровождении римских воинов. Вокруг Христа некоторые из его учеников; его рука может быть поднята для благословения.

**Христос на ужине с Симоном Фарисеем,** см. МАРИЯ МАГДАЛИНА (1).

**Христос, несущий крест,** см. ПУТЬ НА ГОЛГОФУ.

**Христос, покидающий свою мать.** В «Размышлениях о жизни Христа» Джованни де Каулибус (псевдо-Бонавентура) рассказывает о том, как Христос настойчиво предложил своей матери попрощаться с ним в деревне Вифании перед своим вступлением в Иерусалим в последний раз. Эта тема впервые появляется в конце средневековья и встречается главным образом в немецком искусстве XVI века. Рыдающая Дева Мария стоит коленопреклоненная перед своим сыном. Часто ее сопровождают св. жены. Может присутствовать Св. Петр. Другая версия (встречается несколько реже) изображает Христа стоящим на коленях перед своей матерью.

**Христос, с которого срывают его одежды.** Одна из заключительных сцен, предшествующая собственно распятию. Это обстоятельство не рассматривается специально евангелистами, но подразумевается, исходя из упоминаний о том, что воины разыграли одежды Спасителя. Он стоит перед крестом, тем временем один или более его палачей срывают с него одежды, обычно с яростью. Этот сюжет использовался для украшения ризницы церкви. В следующем после этого эпизоде — реже изображаемом — Дева Мария повязывает набедренную повязку на обнаженное тело Спасителя.

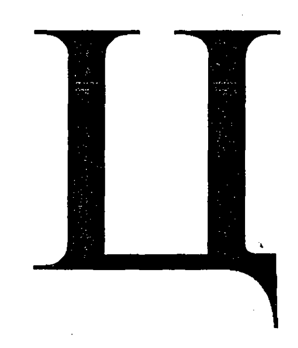
**Христос, умывающий ноги ученикам,** см. ПЕТР, апостол (3).

**Христофор.** Бывший христианский святой, великомученик. Он был исключен из католического церковного календаря в 1969 году из-за сомнительности исторических фактов, с ним связанных. (Еще в XVI веке Тридентский собор пытался уничтожить его культ, но тогда это не получилось.) В искусстве он почти всегда представлен в одной и той же сцене, а именно, переносящим Младенца Христа у себя на плечах через реку. Популярная версия его жития (в «Золотой легенде») рисует его хананином огромных размеров,

намеревавшимся служить самому сильному на земле человеку. Его первым хозяином был царь, от которого Христофор ушел, когда обнаружил, что тот испытывал ужас при виде Сатаны. После этого Христофор служил Христу и под влиянием одного отшельника решил посвятить себя тому, чтобы переносить бедных и больных через реку. Однажды ночью он переносил Младенца, который с каждым шагом становился все тяжелее и тяжелее. Младенец открыл ему, что он Христос, и сказал святому, что так он несет тяжесть мира на своих плечах. И как знамение, он сказал Христофору, чтобы тот закопал свой посох (из пальмового дерева) в землю. На следующий день его посох, подобно жезлу Аарона, расцвел и принес плоды. Легенда также повествует о том, как Христофор был заперт с двумя блудницами, задача которых состояла в том, чтобы, опьянив его, заставить отречься от своей христианской веры. Как с философами, пришедшими убеждать ЕКАТЕРИНУ АЛЕКСАНДРИЙСКУЮ, произошло прямо противоположное, так и эти две женщины, наоборот, сами обратились в христианскую веру. Сорок лучников во время пытки Христофора не смогли причинить ему вреда — их стрелы, пущенные в него, чудесным образом отклонились, а одна из них, поменяв направление на противоположное, поразила самого гонителя (царя Ликии) прямо в глаз. В конце концов Христофор был обезглавлен. Обычно он изображается бородатым, его черты лица напоминают Петра, его шест — это, как правило, пальмовое дерево с финиками на его ветвях. Согласно курьезной традиции восточной Церкви, он изображается с собачьей головой, возможно, из-за ошибочного транскрибирования слова *cananeus* («хананит») как *canineus* («собачий»). Пока Христофор переходит вброд реку, отшельник, стоя на другом берегу, наблюдает за ним, держа в руке светильник. Имя «Христофор» в переводе с греческого означает «Переносчик Христа». Его надпись — «Christofori sancti speciem quicumque tuetur illo namque die nullo langore tenetur» [лат. — «Каждый, кто взглянет на Св. Христофора, в тот же день преодолеет слабость»]. Соответственно, в тех местах, где почитался его культ, образ Христофора создавался очень больших размеров, часто на наружных стенах зданий, чтобы быть видимым издалека. Долгое время он был святым покровителем странников.

**Хуан де Диос,** см. ИОАНН БОЖИЙ.

**Художник.** Девушка, рисующая на стене силуэт юноши, — ОТКРЫТИЕ ИСКУССТВА РИСОВАНИЯ. Художник за мольбертом, ему позирует обнаженная девушка, присутствуют другие обнаженные фигуры — ЗЕВКСИД ПИШЕТ ПОРТРЕТ ЕЛЕНЫ; женщина позирует, присутствует воин — АПЕЛЛЕС ПИШЕТ ПОРТРЕТ КАМПАСПЫ; позирует Дева Мария с Младенцем — ЛУКА (2). Скульптор в мастерской перед статуей обнаженной женской фигуры — ПИГМАЛИОН. Художник, карикатурно изображенный в виде обезьяны, см. ОБЕЗЬЯНА.



**Царица Савская**, см. СОЛОМОН; КРЕСТ ГОСПОДЕНЬ, ИСТОРИЯ К. Г.

**Царская свадьба** (Брачный пир) (Мф., 22:1—14; Лк., 14:16—24). Довольно трудная для понимания притча, касающаяся царя, пригласившего множество гостей на свадьбу сына, но все они отказались прийти. Тогда он послал своих слуг на улицы, чтобы позвать любых — «злых и добрых», кого только они смогут найти, чтобы те заняли места гостей. Сама свадьба интерпретировалась как единение Христа с Церковью; слуги царя олицетворяли пророков, гости, которые отказались присутствовать, — иудеи, отвергшие мессианство Спасителя. Матфей в нижеследующей фразе, вероятно заимствованной из другой притчи, рассказывает о том, что один из собравшихся, ввиду того, что на нем не было брачных одежд, был выставлен «во тьму внешнюю» слугами царя, «ибо много званых, а мало избранных» (Мф., 22:14). То есть не получивший отпущения грехов не достоин войти в Царство Небесное. Сцена пиршества рисует толпу простолюдинов, некоторые из них с постелями, они рассаживаются за длинным столом. На той же картине мы можем видеть тех первоначально приглашенных, которые отказались прийти, и изгнанного гостя, брошенного в Ад.

**Цветы.** Цветы обычно являются атрибутом персонифицированной Весны (одного из ЧЕТЫРЕХ ВРЕМЕН ГОДА); или Обоняния (одного из ПЯТИ ЧУВСТВ); или богинь ФЛОРЫ и АВРОРЫ. В аллегорическом НАТЮРМОРТЕ они символизируют недолговечность и эфемерность человеческой жизни. Иногда они являются также атрибутом НАДЕЖДЫ и Логики (одного из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ). См. также МИНДАЛЬ; АНЕМОНА; АПОЛЛОН (11) (Гиакинт); ГВОЗДИКА; КОЛУМБИНА; ОДУВАНЧИК; ФЛОРА (2) (крокус,

ноготки); ИРИС; ЛИЛИЯ; НАРЦИСС; МАК; РОЗА; ПОДСОЛНУХ; ФИАЛКА.

**Цезарь,** Гай Юлий (102—44 до н. э.). Римский полководец и государственный деятель. Не частая фигура в искусстве. Его появление в живописи ограничено всего несколькими темами, встречающимися главным образом в итальянской живописи барокко.

1. *Голова Помпея, преподносимая Цезарю.* Поход Цезаря против Помпея начался с перехода Рубикона и закончился бегством Помпея в Египет и его смертью от удара кинжалом. Согласно Плутарху (32:80; 34:48), когда Цезарь достиг Египта, один египтянин преподнес ему голову Помпея, но Цезарь с отвращением отвернулся. Получив перстень-печать Помпея, он разразился слезами. Изображается Цезарь обычно в полном воинском снаряжении, его лицо и жест при виде отсеченной головы выражают крайнюю скорбь.

2. *Убийство Цезаря.* Смерть Цезаря от рук заговорщиков во главе с Брутом и Кассием произошла на мартовские иды в Сенате у подножия статуи Помпея. Кимвр, прикинувшись подающим Цезарю петицию, вплотную приблизился к нему и стал срывать с его плеч тунику — это был сигнал к нападению. Каска первым нанес удар, затем остальные довершили дело.

См. также АПОФЕОЗ; ТРИУМФ.

**Целомудрие** (лат. — *Castitas*). Добродетель, имеющая как религиозные, так и светские аспекты. В готической церковной скульптуре фигура Целомудрия облачена в ВУАЛЬ и может держать ПАЛЬМОВУЮ ВЕТВЬ как напоминание о девах-великомученицах. На ее щите может изображаться ФЕНИКС. Эта добродетель противоположна РАСПУТСТВУ, которое держит скипетр и зеркало; или фигура, олицетворяющая этот порок, может находиться в объятиях мужчины. Целомудрие может попирать ногой вепря или свинью — символы Распутства. В искусстве Ренессанса у Целомудрия может быть пара горлиц — обычный атрибут Венеры, но в данном случае аллюзия на поверие, согласно которому птицы эти, однажды разлученные, никогда больше не имеют другой пары. РЕШЕТО указывает на легенду о деве-весталке ТУККИИ. Добродетели Целомудрия — БЕДНОСТЬ и ПОСЛУШАНИЕ — образуют три обета монашеских орденов и в таком качестве предстают вместе, особенно в искусстве францисканской традиции. Одна фреска в Нижней церкви [Сан-Франческо. — *А.М.*] в Ассизи, некогда атрибутировавшаяся Джотто, показы-

вает Целомудрие в молитве в прямоугольной БАШНЕ, защищаемой ангелоподобными фигурами Чистоты и Стойкости. Башня в качестве символа Целомудрия встречается также в житиях ВАРВАРЫ и ДАНАИ. В светской аллегории Целомудрие представлено богиней ДИАНОЙ (девой-охотницей) или женской фигурой с воздетыми руками, из которых вырастают ветви (из истории нимфы Дафны, которая избежала любовных преследований АПОЛЛОНА (9), превратившись в лавровый куст). Целомудрие может изображаться связывающей по рукам и ногам ЛЮБОВЬ, предстающую в образе Купидона, или борющейся с нею. В последней теме стрелы из лука Любви отражаются и ломаются о щит Милосердия. См. также: ЕДИНОРОГ; ТРИУМФ; ТРИ ГРАЦИИ.

**Цеп.** Инструмент для обмолота зерна, состоящий из длинного деревянного бруса, свободно прикрепленного к рукоятке. Он изображается в сценах сбора урожая (например, Август или иногда Сентябрь) в цикле ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ.

**Цепь,** см. ОКОВЫ.

**Цербер.** В греческой мифологии многоглавая собака, обычно о трех головах, возможно, со змеиным туловищем. Цербер охраняет вход в Ад как в классических, так и в христианских темах. См. АД; СОШЕСТВИЕ ВО АД; АХИЛЛЕС (1); ГЕРКУЛЕС (12). Иногда Цербер является атрибутом ОРФЕЯ.

**Церера** (греч. — Деметра). В греческой мифологии богиня земледелия, в особенности ассоциирующаяся с зерном; ей иногда поклонялись как земле-матери — первопричине плодородия. В качестве персонификации земного изобилия она носит корону из початков зерен и у нее может быть сноп колосьев или РОГ ИЗОБИЛИЯ, наполненный фруктами, овощами, или иногда серп (КОСА). Идею изобилия дополняет присутствие БАХУСА (бога вина). (См. также ВЕНЕРА, 2.) Прозерпина (Per ephone), дочь Цереры, была унесена в подземное царство Плутоном. (См. ПОХИЩЕНИЕ ПРОЗЕРПИНЫ.) Церера повсюду ее искала, и это явилось причиной того, что земле суждено было оставаться бесплодной, пока ее дочь не возвратилась («Мет.», 5:438—445; «Фасты», 4:561—562). Прозерпине было позволено возвращаться на четыре месяца в году (согласно некоторым источникам, на более долгий период), во время которых земля расцветала вновь. Как мать, ищущая дочь, Церера держит высоко поднятым горящий факел (иногда их два) и может ехать на колеснице, запряженной ДРАКОНАМИ. Первоначально дракон изображался просто как большой змей (в

примитивной религии ассоциировавшийся с плодородием); в классической скульптуре Церера изображается держащей змею в руке. Скитаясь, она зашла отдохнуть в одну хижину, где некая старуха дала ей пить. Сын этой старухи злобно обозвал ее жадной и в тот же миг превратился в ящерицу («Мет.», 5:446—461). Церера изображается сидящей у дверей хижины, она держит чашку, тем временем мальчик указывает на нее дразнящим пальцем. Рядом стоит старуха. Идея смерти и возрождения, посезонно чередующихся, выраженная в этом мифе, была подхвачена с тем, чтобы быть соединенной с пасхальными и рождественскими историями, и вдохновила на многие творения литературы и живописи. К эпохе средневековья, открывшей христианскую мораль во многих классических мифах, Церера стала олицетворять Церковь, вооруженную светочами Ветхого и Нового Заветов, ищущую тех, кто сбился с истинного пути. Мальчик, превратившийся в ящерицу, олицетворяет Синагогу.

**Цецилия.** Христианская святая дева-великомученица, жившая, как считается, во II или III веке. Базилика Св. Цецилии в Риме известна как основанная очень рано, она хранит реликвии, считающиеся подлинными. Рассказ о жизни Цецилии и ее мученической смерти, который, правда, не может считаться исторически достоверным, был известен уже в VI веке. Цецилия, воспитанная в христианской вере, приняла обет целомудрия и, сочетаясь браком с римским аристократом по имени Валерий, убедила его придерживаться сексуальной воздержанности. Он согласился при условии, что ему будет позволено лицезреть ангела, который, как он знал, покровительствует Цецилии. Позже ангел спустился к ним обоим и возложил на их головы венки из роз и лилий. (Эти цветы являются иногда атрибутом Св. Цецилии.) Валерий был крещен в христианскую веру, как и его брат Тибуртис. Оба они впоследствии приняли мученическую смерть. Цецилия была приговорена к смерти через удушение в паровой бане или (по другой версии) была погружена (как ИОАНН КРЕСТИТЕЛЬ) в чан с кипящим маслом, но осталась жива. Три удара меча лишь ранили ее тело, и она оставалась живой еще три дня, в течение которых раздавала бедным свое имущество. Художники раннего Возрождения много тем заимствовали из ее жития. (Покровительство Цецилии музыке им не было известно, и тема эта не появлялась в искусстве вплоть до XV века.)

*Святая покровительница музыки.* Представление о том, что Цецилия является покровительницей музыки, было основано на цитате из ее жития, или, иначе, — «Страстей»: «Когда Цецилию вели в дом ее суженого в день их свадьбы под звуки музыкальных инструментов («cantantibus organis»), в сердце своем обращалась она лишь к Богу, моля его сохранить ее душу и тело незапятнанными». По-латыни organum значит любой инструмент — музыкальный и всякий другой. Однако в XVI веке художники отождествляли его с современным им органом, часто типа портатива (то есть переносного), и так он сделался ее атрибутом. Орган-портатив как таковой исчез из употребления на протяжении XVI века, и позже Цецилию можно видеть на картинах играющей на клавикорде, арфе, лютне или смычковом инструменте. (См. рис. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ.) На них могут музицировать и сопровождающие ее ангелы. (Заметим, что трубки органа уменьшаются по своему размеру слева направо — от больших басовых к маленьким дискантовым, как струны фортепиано. Но художники свободно меняли направление, если этого требовала композиция.) В основе некоторых картин лежит идея того, что Цецилия отвергает земные инструменты ради небесной музыки: она отодвигает от себя орган, перевернутый к тому же вверх ногами, и другие инструменты, особенно те, которые ассоциируются с Бахусом — дудки, тамбурины, цимбалы, — они лежат, часто поломанные, у ее ног, в то время как сама Цецилия вслушивается в ангельское пение, льющееся с небес. Музыкальные инструменты были широко известны в качестве эротических символов и потому были неприемлемы девственницей — Христовой невестой. (Ср. АПОЛЛОН, 4.)

**Цимон и Перо,** см. МИЛОСЕРДИЕ ПО-РИМСКИ.

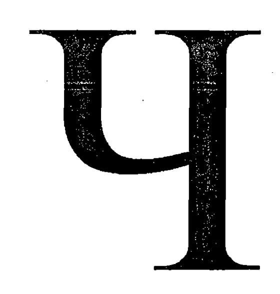
**Цинциннат,** призванный от сохи (Ливий, 3:26). Один римлянин времен ранней Республики, получивший известность благодаря тому, что сочетал общественные обязанности и воинскую доблесть с необычайно скромным образом жизни. По окончании срока своего консульства он удалился в свое небольшое имение неподалеку от Тибра, но позже, во время кризиса, был призван на время стать диктатором. Он был им в течение четырнадцати дней, а затем вновь вернулся к своим занятиям сельским трудом. Этот пример добродетели по-римски можно найти в живописи XVII—XVIII веков, особенно итальянской. Цинциннат, одетый по-крестьянски, с плугом и вилами, на-

блюдает, как к нему направляется миссия из города. Это римские воины. Некоторые верхом на лошадях, они держат штандарты. Их начальник вручает Цинциннату меч и жезл (Тьеполо, Эрмитаж, Санкт-Петербург).

**Циркуль,** или «делитель» — инструмент для измерения длины. Атрибут большого числа абстрактных персонификаций: Астрономии (одного из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ); Урании — МУЗЫ астрономии (коронована звездами, держит сферу); Геометрии (еще одного из свободных искусств) и Евклида (в изображениях его как исторической фигуры); СПРАВЕДЛИВОСТИ (с весами и мечом); Зрелости (одного из ВОЗРАСТОВ ЧЕЛОВЕКА); Меланхолии (книга, череп, другие, помимо циркуля, геометрические инструменты) — одного из ЧЕТЫРЕХ ТЕМПЕРАМЕНТОВ; БЛАГОРАЗУМИЯ (змея, зеркало). Измерительный циркуль, когда его держит персонаж на портрете, идентифицирует модель как архитектора или навигатора. В ренессансных и барочных сюжетах он может указывать на художника (ввиду его опытности в геометрии и перспективе). См. также СОТВОРЕНИЕ МИРА.

**Цирцея,** колдунья, с которой Улисс схлестнулся в своих скитаниях. В «Одиссее» (кн.10) Гомер рассказывает о том, как греческий герой и его спутники прибыли на остров Цирцеи, когда возвращались домой после Троянской войны. С путниками она обращалась следующим образом: потчевала их яствами, в которые примешивала чудодейственный яд, превращавший их в свиней. Таков был удел некоторых из спутников Улисса. Сам он, однако, предостереженный Меркурием, принял противоядие, изготовленное из трав, — с его помощью он противостоял чарам колдуньи. После этого он заставил ее вернуть его людям человеческий облик. Цирцея изображается в своем дворце, окруженная множеством домашних животных. Ей прислуживают девушки, которые могут отводить свиней в стойла. Мужчины, уже полупревращенные в свиней, валяются на полу. Улисс может стоять перед Цирцеей, с ним рядом Меркурий. Улисс берет из ее рук чашу с супом. Или же он, обнажив меч, принуждает ее выполнить его требование.

**Цицерон,** персонификация Риторики (одного из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ).



**Часослов.** Популярная в позднем средневековье богослужебная книга для мирян. Те часословы, которые заказывались богатыми патронами художников, стали шедеврами, благодаря роскошному оформлению, особенно это характерно для XIV—XV веков. Таков, например, «Роскошный часослов» герцога Берри (Музей Конде, Шантильи), иллюстрированный в основном братьями Лимбургскими. Канонические часы (или лат. — *horae*) — это особые часы дня, за которыми закреплены определенные молитвы, псалмы и чтения, все вместе составлявшие Божественную службу — церковную литургию. Всего часов в Римской Церкви восемь: Утреня, Предобедня, Первый, Третий, Шестой, Девятый, Вечерня и Повечерие. Основой часословов была Малая служба Девы Марии — специальные молитвы в ее честь; они на протяжении X века были добавлены к Божественной службе. Оформление книги менялось, но обычно должно было содержать Часы Распятия Христа, Часы Св. Духа, Часы Страстей, Семь покаянных псалмов литании, молитвы святым, заупокойную службу. Книга начиналась с календаря, перечислявшего церковные праздники года, далее следовали выдержки из каждого из Евангелий. Календарь мог иллюстрироваться «делами» месяцев (сезонные работы) и зодиакальными знаками (см. ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ), Евангелиями с изображениями четырех евангелистов. Часы Девы Марии традиционно иллюстрировались следующим образом: Утреня — Благовещение, Предобедня — Посещение Девой Марией Елисаветы, Первый час — Рождество Христово, Третий час — Благовестие пастухам, Шестой час — Поклонение волхвов, Девятый час — Введение во храм, Вечерня — Бегство в Египет, Повечерие — Коронование Девы Марии. Это перемежалось со сценами из Ветхого Завета, иллюстрировавшими псалмы. Часы Распятия Христа могут

сопровождаться сценами обретения Креста Господня. Часы Св. Духа непременно включают в себя Сошествие Св. Духа на апостолов, заупокойная служба (в «Роскошном часослове» имеется изображение смерти Раймона Диокраса, см. БРУНО, 1) — изображение Чистилища и Ада. Часы Страстей имеют главные сцены, начиная с «Борения в саду» до «Погребения».

**Части света**, см. ЧЕТЫРЕ ЧАСТИ СВЕТА.

**Часы.** Атрибут персонифицированной УМЕРЕННОСТИ. В портретной живописи — указание на воздержанный (умеренный) характер модели. В картине «Vanitas» — символ проходящего времени, см. НАТЮРМОРТ. См. также ПЕСОЧНЫЕ ЧАСЫ.

**Часы** (канонические), см. ЧАСОСЛОВ.

**Чаша (потир).** Традиционный сосуд, обычно золотой или серебряный, содержащий освященное вино в обряде празднования Евхаристии. Использование чаши санкционировано словами Христа, произнесенными на ТАЙНОЙ ВЕЧЕРИ: «И взяв чашу, благодарив, подал им; и пили из нее все» (Мк., 14:23). В изображениях этой темы чаша обычно стоит на столе, возможно, она в ореоле. Чаша, особенно с гостией (освященная облатка), является символом христианской веры и более конкретно — Искупления. В сценах РАСПЯТИЯ ХРИСТА один или более ангелов держат по чаше в руке — в них льется кровь из ран Христа (10); или фигура, персонифицирующая Церковь, аналогичным образом получает кровь Христа (12). Чаша может стоять у подножия креста (10). Кровь Спасителя льется в чашу в изображении мессы Св. Григория (ГРИГОРИЙ ВЕЛИКИЙ, 5). Чаша является атрибутом персонифицированной ВЕРЫ, а также нескольких христианских святых: с гостией — ВАРВАРЫ; францисканского монаха с книгой — БОНАВЕНТУРЫ; разбитая чаша — ДОНАТА; чаша со змеей в ней — ИОАННА ЕВАНГЕЛИСТА; с пауком в ней — НОРБЕРТА; старого, обросшего отшельника — ОНУФРИЯ; доминиканского монаха со звездой на груди — ФОМЫ АКВИНСКОГО. В повествовательных сценах Христос молится перед чашей, которую держит перед ним ангел (БОРЕНИЕ В САДУ); СТЕФАН коленопреклоненный перед Св. Петром, который преподносит ему чашу. Чаша стоит на алтаре, перед которым коленопреклоненный ФОМА БЕКЕТ, подвергающийся нападению. Чаша фигурирует в сцене из Ветхого Завета, когда ИЛИЯ получает еду и питье от ангела (прообраз Евхаристии); подобным же образом чашу держит Мелхиседек (АВРААМ, 1).

**Чашка**. Изображенные глиняные чашки являются атрибутом мучениц ИУСТЫ И РУФИНЫ.

**Челюстная кость**. Ослиная челюстная кость была оружием САМСОНА (3), сразившего ею филистимлян, из которой он впоследствии пил. Такая же иногда изображается в руках Каина, убивающего ею Авеля (КАИН И АВЕЛЬ).

**Череп**, символ смерти; средневекового происхождения, по-видимому, не известный в этом значении в античности. С ним вместе может быть жаба или змея. Размышлять о смерти, как духовное упражнение, рекомендовалось иезуитами — этим раздумиям способствует созерцание черепа. Святые, пребывающие в молитве, изображаются, особенно в конце XVI века, внимательно рассматривающими череп, возможно, держащими его в руке. Он является особым атрибуитом ФРАНЦИСКА АССИЗСКОГО, РОМУАЛЬДА, святых отшельников, в особенности ИЕРОНИМА, и МАРИИ МАГДАЛИНЫ как кающейся грешницы. Череп как напоминание о быстротечности земной жизни встречается на картинах «Vanitas» (НАТЮРМОРТ). Старик, рассматривающий череп, символизирует Старость (один из ВОЗРАСТОВ ЧЕЛОВЕКА). В портретном изображении модели рука, лежащая на черепе, указывает на пиетет изображенного, лавровый венок на черепе говорит о том, что добродетель и слава умершего переживут его. Череп — атрибут Меланхолии (одного из ЧЕТЫРЕХ ТЕМПЕРАМЕНТОВ). Череп, лежащий у основания креста, см. РАСПЯТИЕ ХРИСТА (9). См. также СМЕРТЬ; ET IN ARCADIA EGO.

**Черепаха**, с наполненным ветром парусом на спине, была эмблемой (*impresa*) Козимо Медичи (1389—1464). Сопроводительным девизом была фраза «Festina lente» [лат. — «Спеши медленно»], что значит: не торопись, но будь уверен в том, что делаешь.

**Чернильница и перо,** см. ПИСАТЕЛЬ.

**Четыре времени года.** Изобразительные типы, представляющие времена года сохраняли поразительную степень постоянства со времен поздней античности и вплоть до XVIII века. На помпейских и римских фресках и мозаиках Весна является в облике молодой женщины, держащей ЦВЕТЫ; у Лета — серп и колосья или снопы ЗЕРЕН; у Осени — ВИНОГРАД и виноградная лоза (ВИНО); Зима тепло укутана от мороза. Эти фигуры довольно часто встречаются в живописи XV—XVII веков. К сожалению, циклы картин часто разбросаны по

разным галереям. У Весны в волосах гирлянды, иногда она держит лопату или МОТЫГУ, а на заднем плане цветочный сад. Лето, которое может изображаться в виде обнаженной женщины, имеет как злаки, так и ФРУКТЫ, и позади нее могут быть видны работающие в поле жнецы. Осень неизменно так или иначе ассоциируется с вином (см. также ВИНОТОЧИЛО, МИСТИЧЕСКОЕ В.). Зима — это часто старик, укутанный плащом, возможно, сидящий у огня. Ренессанс возродил античную традицию изображать времена года также в виде языческих богов: ФЛОРА или ВЕНЕРА олицетворяют Весну, ЦЕРЕРА — Лето; БАХУС — Осень; БОРЕЙ или ВУЛКАН — Зиму. Времена года были популярны у французских художников XVIII века, писавших *fêtes galantes* [фр. — галантные празднества], хотя каждое из времен года, изображаемое само по себе, вряд ли мыслилось как входящее в цикл. «Весна» — это сцена молодых влюбленных, они разбрасывают цветы, в клетке птицы, или они пойманы в ловушку; «Лето» изображает их купающимися в реке или наблюдающими, как трудятся жнецы; в «Осени» они устраивают пикник после сбора винограда; «Зимой» они катаются на коньках по замерзшей реке или сидят в помещении, развлекаясь, возможно, игрой в карты. См. также ВОЗРАСТЫ ЧЕЛОВЕКА.

**Четыре евангелиста.** Собранных вместе Св. Матфея, Марка, Луку и Иоанна можно видеть главным образом в декоре церквей. Так как их четверо, они соответствующим образом занимают места в люнетах или в парусах сводов под куполом. Они часто объединяются с другими группами такой же численности, в частности с докторами Церкви — АМВРОСИЕМ, ИЕРОНИМОМ, АВГУСТИНОМ и ГРИГОРИЕМ ВЕЛИКИМ, которые в таком случае фигурируют с ними как толкователи их писаний; евангелистов можно видеть также с четырьмя великими пророками — ИСАЙЕЙ, ИЕРЕМИЕЙ, ИЕЗЕКИИЛЕМ и ДАНИИЛОМ. Ранняя христианская Церковь, широко использовавшая символическую образность, иногда представляла евангелистов в виде четырех существ с крыльями: Матфей — человек; Марк — лев; Лука — вол; Иоанн — орел. Источником для такого изображения была цитата из Иезекииля (1:5—14), где пророк повествует о странном видении четырех животных. Книга Откровения (4:6—8) описывает аналогичные существа, которые окружали престол Бога (АПОКАЛИПСИС, 3). Потому они обычно известны как «апокалипсические звери», и, появившись в раннюю эпоху, они продолжали и впоследствии

заменять четырех евангелистов. Средневековые комментаторы нашли объяснения этому, коренящиеся в самих Евангелиях: человек представляет Матфея, поскольку именно его Евангелие начинается с дерева предков Христа; Евангелие Марка открывается с «гласа вопиющего в пустыне» — аллюзия на льва; вол — жертвенное животное — является Лукой, Евангелие которого начинается с рассказа о жертве Захарии. Орел, птица, летающая ближе всех к небесам, представляет Иоанна, чье видение Бога было самым непосредственным и отличавшимся от других. Апокалипсические звери часто обнаруживаются в манускриптах, в скульптуре романских церквей и — в меньшей степени — в готике, где они обрамляют образ Бога. В этой своей символической роли они не сохранились в эпоху Ренессанса. С тех пор они продолжают жить просто как атрибуты, которые определяют четыре человеческие фигуры. Другими атрибутами евангелистов являются СВИТОК и КНИГА. Евангелисты могут изображаться за написанием своих Евангелий, в то время как ГОЛУБЬ Св. Духа парит над ними, вдохновляя их. Подробнее см. МАТФЕЙ; МАРК; ЛУКА; ИОАНН ЕВАНГЕЛИСТ; ВОСКРЕСЕНИЕ.

**Четыре темперамента.** Средневековая физиология учила, что тело содержит в себе четыре вида влаги (или жидкостей), которые определяли человеческий темперамент в соответствии с тем, какая из них преобладала и, более того, что органы, в которых эти жидкости находятся, подвержены влияниям планет. Таким образом характер человека был «в его звездах». Жидкости, связанные с ними темпераменты, животные, чью природу, как считалось, они разделяли, и ЧЕТЫРЕ ЭЛЕМЕНТА, с которыми они были соединены, суть следующие:

| | | | |
|---|---|---|---|
| Флегма | Флегматический | Овца | Вода |
| Кровь | Сангвинический | Обезьяна | Воздух |
| Желчь | Холерический | Лев | Огонь |
| Черная желчь | Меланхолический | Свинья | Земля |

В качестве серий они персонифицировались в XV веке в Часословах, но редко предстают в эпоху Ренессанса. Желчь встречается в качестве отдельной фигуры в гравюре, гобелене и скульптуре; она изображается в виде женщины или обнаженного воина со ЛЬВОМ, вынимающего из ножен меч и, возможно, объятого пламенем, — все это атрибуты, которые также принадлежат фигуре Гнева — одного из Семи смертных

грехов (см. ДОБРОДЕТЕЛИ И ПОРОКИ). Но из четырех темпераментов именно Меланхолия захватила воображение средневековых мифографов — ренессансных философов-гуманистов — и в результате также художников, начиная с XV века и более позднего времени.

*Меланхолия.* Дочь Сатурна, следовательно, угрюмого, мрачного характера. Для гуманистов Меланхолия более отождествлялась с интровертными, интеллектуальными качествами, которые олицетворяли идеального «созерцательного человека» гуманистов. Следовательно, художники, философы и теологи — все они считались явившимися под влиянием Сатурна. У фигуры Меланхолии могут быть крылья, а животное у ее ног обычно не свинья, а СОБАКА (которая по побочным причинам стала ассоциироваться с Сатурном). Ее поза — она иногда сидит за столом, с упавшей на руки головой — вероятно, отражает охватившее ее отчаяние от невозможности овладеть мудростью или знанием или от потери творческого вдохновения. Она окружена книгами, и — в эпоху барокко — у нее ЧЕРЕП (который намекает на тщетность ее усилий) и КОШЕЛЕК, поскольку скупость ассоциировалась с меланхолией. Она может, как это показано на гравюре Дюрера, быть окружена различными орудиями — ЦИРКУЛЕМ, УГОЛЬНИКОМ, ЛИНЕЙКОЙ и так далее. Они являются атрибутами Геометрии (одного из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ, того, которому покровительствовал Сатурн). Поскольку плотники были «детьми Сатурна», у Меланхолии также могут быть ПИЛА, РУБАНОК и подобные им инструменты. Другой встречающийся тип изображения представляет ее похожей на МИЛОСЕРДИЕ, окруженную детьми, — возможно, это отражение мифа о Сатурне, пожирающем свое потомство.

**Четыре части света,** персонифицированные в виде женских фигур, встречаются в искусстве Контрреформации и позже, где их традиционной функцией, особенно в иезуитских церквах, было служить напоминанием о всемирном распространении католицизма. Порой они изображаются преклоняющимися перед фигурой Веры. Они приобрели определенную форму в «Иконологии» Цезаря Рипы — иллюстрированном словаре абстрактных понятий, очень широко использовавшемся художниками начала XVII века.

*Европа.* Как царица мира она носит КОРОНУ и держит СКИПЕТР. Макет ХРАМА подразумевает (возможно, ошибочно), что она была колыбелью если не христианства, то по

крайней мере Церкви. Оружие и ЛОШАДЬ намекают на ее превосходство в войне, РОГ ИЗОБИЛИЯ и большое количество предметов, символизирующих искусства и науки, означают ее лидерство в мирных искусствах.

*Азия* увенчана венком из ЦВЕТОВ, ее одежда украшена ДРАГОЦЕННЫМИ КАМНЯМИ. Она держит КАДИЛО, поскольку благовония пришли с Востока, а также ПАЛЬМОВУЮ ВЕТВЬ. Ее животное — ВЕРБЛЮД.

*Африка* — чернокожая и носит ожерелье из КОРАЛЛА. Она держит СКОРПИОНА — символ Африки в античную эпоху. Здесь же могут быть ЛЕВ и ЗМЕЯ. Ее головным убором может быть голова СЛОНА, или же это животное может стоять рядом с нею.

*Америка,* открытая Колумбом в 1492 году, имеет атрибуты ее аборигенов. Она носит головной убор из ПЕРЬЕВ и держит в одной руке ЛУК, а в другой — СТРЕЛЫ; у ее ног лежит отрубленная голова, пронзенная стрелой. Ее животным является КАЙМАН — рептилия, похожая на крокодила, обитающая в Центральной Америке.

**Четыре элемента.** Они могут быть представлены либо как условные безликие женские фигуры, различимые только по их атрибутам, либо, особенно в XVI веке, как боги и богини классической античности. Их можно встретить на фресках и потолках зданий эпохи Ренессанса в Италии, а также в виде отдельных картин, составляющих четырехчастный цикл, хотя они часто рассеяны по разным галереям. Североевропейские художники-жанристы и авторы *fêtes galantes* XVII—XVIII веков давали названия этих четырех элементов циклам картин, изображающих юношей и девушек за каким-либо соответствующим занятием.

*Земля,* как женщина, имеет множество атрибутов, принадлежащих богиням плодородия: РОГ ИЗОБИЛИЯ и ЗМЕЮ, СКОРПИОНА римской богини земледелия Земли-Матери (лат. — Tellus Mater). Она может кормить грудью одного или двоих детей, как Опс — римская богиня урожая. Корона в виде стены с башенками взята у КИБЕЛЫ — античной фригийской Земли-Матери. Жанровые сцены рисуют различные земледельческие работы — собирание плодов, вспахивание земли, поливание грядок и так далее.

*Воздух* был царством Юноны, и потому он может быть представлен этой богиней с ее ПАВЛИНОМ. Или она изображается парящей в воздухе, к каждой ее ноге привязано по

наковальне — так Юпитер наказал свою жену за непослушание («Илиада», 15:18—21). Ее могут окружать ПТИЦЫ — символ воздуха. Воздух олицетворяет женщина, держащая ХАМЕЛЕОНА — существо, которое, согласно Плинию («Естественная история», 8:33), не ест, не пьет, но живет воздухом. Юноши и девушки XVIII века изображаются на открытом воздухе забавляющимися игрушечными ветряными мельницами или пускающими мыльные пузыри.

*Огонь.* Принимает облик женщины с головой, охваченной огнем, она держит ПУЧОК МОЛНИЙ. Или у нее на голове вместо прически птица Феникс, охваченная огнем, являющимся ее символом. ВУЛКАН, этот кузнец богов, с молотом в руке аналогичным образом персонифицирует огонь. Он может изображаться за работой — кующим доспехи Энея, при этом Венера и Купидон наблюдают за ним.

*Вода* персонифицируется речным богом с его традиционным атрибутом — перевернутой УРНОЙ, из которой льется вода, или НЕПТУНОМ и его многочисленными спутниками — ТРИТОНАМИ и НЕРЕИДАМИ, сопровождаемыми ДЕЛЬФИНАМИ, ГИППОКАМПАМИ и морскими кентаврами. Они фигурируют с этим значением во многих картинах с морской тематикой. Художники-жанристы изображают рыбаков, сидящих на берегу реки или в лодке.

См. также ЧЕТЫРЕ ТЕМПЕРАМЕНТА.

**Четки**. Последовательность молитв Деве Марии; также нитка бусинок — мнемоническое средство, с помощью которого молитвы отсчитывались. (См. подробнее ДЕВА МАРИЯ, 15.) Четки являются атрибутом ДОМИНИКА, иногда ЕКАТЕРИНЫ СИЕНСКОЙ и могут быть одним из предметов в аллегорическом НАТЮРМОРТЕ.

**Чимоне и Ифигения** (Боккаччо, «Декамерон», 5:1). Чимоне, сын одного знатного киприота, юноша красивый, но грубый и необразованный, влюбился в девушку по имени Ифигения и после нескольких поворотов колеса Фортуны женился на ней. Любовь оказала на его натуру в высшей степени благотворное воздействие, превратив его в образованного и элегантного человека. Эта моральная аллегория была, начиная с XVII века, популярна у нидерландских художников, которые любили изображать тот момент, когда Чимоне «с неизъяснимым восторгом (...) устремил на нее [Ифигению. — *А.М.*] пристальный взор». Она спит у фонтана на зеленой луговине, окруженная высокими деревьями. Он, одетый в грубые крестьянские одеж-

ды, нежно смотрит на нее. (Рубенс, Музей истории искусств, Вена.)

**Чистилище**, см. ГРИГОРИЙ ВЕЛИКИЙ; ТЕРЕЗА; ДАНТЕ И ВЕРГИЛИЙ.

**Чревоугодие** (лат. — *gula* — букв. «горло»; *ventris ingluvies* — «обжора»). Классифицированное вместе с Распутством как *vitia carnalia* [лат. — плотский грех], Чревоугодие является одним из Семи смертных грехов. Оно изображается в циклах ДОБРОДЕТЕЛЕЙ И ПОРОКОВ в средневековой скульптуре и встречается также в эпоху Ренессанса, особенно в искусстве гобелена, где такой моральный пример, висящий в домашнем интерьере, должен был, по-видимому, производить нужный эффект. Аллегорическая фигура Чревоугодия может быть как мужской, так и женской, она толстая, набивающая себя едой и питьем. Иногда она страдает рвотой. Она может быть коронована листьями ВИНОГРАДА на манер Бахуса и может держать блюдо с ФРУКТАМИ. Животные, ассоциирующиеся с Чревоугодием, — это жадный волк (см. НЕВИННОСТЬ), СВИНЬЯ, МЕДВЕДЬ (известный своей любовью к меду) и ЕЖ, который, согласно бестиариям, собирал опавшие плоды на свои иголки, катаясь по земле.

**Чувства,** персонифицированные, см. ПЯТЬ ЧУВСТВ.

**Чудесный улов рыбы** (Лк., 5:1—11). Христос вошел в рыбацкую лодку Петра, чтобы из нее проповедовать, а затем сказал Петру и его спутникам, чтобы они закинули свои сети. Петр усомнился, что им удастся что-либо поймать, но сети поднялись столь полные рыбы, что Иакову и Иоанну, находившимся в другой лодке, пришлось прийти к ним на помощь. Все они были поражены. «Не бойся, — сказал Христос, — отныне будешь ловить человеков». Сцена являет собою море Галилейское (или Геннисаретское озеро). Картон Рафаэля (Музей Виктории и Альберта, Лондон) изображает Христа в лодке. Петр перед ним на коленях; позади Петра Андрей, его руки в изумлении простерты. Иаков и Иоанн тащат сети. В Евангелии от Иоанна (21:1—8) этот эпизод помещен после распятия Христа и трактуется как одно из «явлений» Христа. В этой версии, которая довольно редко встречается в искусстве, Спаситель стоит на берегу — не в лодке, а Петр стремительно бросается в море, спеша ему навстречу. Сцена эта напоминает сцену ХРИСТОС, ИДУЩИЙ ПО ВОЛНАМ, в которой Петр аналогичным образом делает шаг из лодки в воду. В последнем случае Христос стоит на воде, а не на берегу.

**Шапка.** Простым головным убором крестьянина и путника в Древней Греции был *petasus* (лат. — дорожная шляпа с полями). Он был круглый, неглубокий с небольшими полями, защищающими от солнца. С крылышками это был типичный головной убор МЕРКУРИЯ. Средневековая пилигримская шапочка, в сущности, аналогична *petasus*; иногда (особенно в Северной Европе), с завернутыми вверх сзади и с боков полями, создает впечатление козырька спереди. На ней может быть изображение РАКОВИНЫ. Если она не надета на голову, то может висеть за плечами или на посохе странника. Так у ИАКОВА СТАРШЕГО, РОХА, ХРИСТА как странника в ПУТЕШЕСТВИИ В ЕММАУС и на УЖИНЕ В ЕММАУСЕ. (См. также ПИЛИГРИМ.)

*Шапка Меркурия*

«Фригийская шапочка» — это короткая остроконечная шапочка конической формы, которую первоначально носили персидские воины; ее макушка обычно свисала наперед. Ее можно видеть в ранних изображениях персидского бога Митры. Ее носили волхвы (священники этого бога). Культ Митры был распространен в Малой Азии в античную эпоху и в конце концов достиг Рима. Аналогичный стиль — в утрированном виде — возродился в итальянской и французской моде в конце XIV — начале XV столетия. Как и тюрбан, фригийская шапочка иногда использовалась в искусстве, чтобы указать на восточное происхождение изображаемого. Она является в особенности атрибутом ПАРИСА. (См. ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ; ЭНЕЙ, 8; ГАНИМЕД; СВОБОДА.)

*Фригийская шапочка*

**Шар.** Три золотых шара — атрибут НИКОЛАЯ МИРЛИКИЙСКОГО (епископа). Золотые шары ассоциируются также с

гарпиями, которые сопровождают СКУПОСТЬ. См. также ДЕРЖАВА.

**Шествие на Голгофу**, см. ПУТЬ НА ГОЛГОФУ.

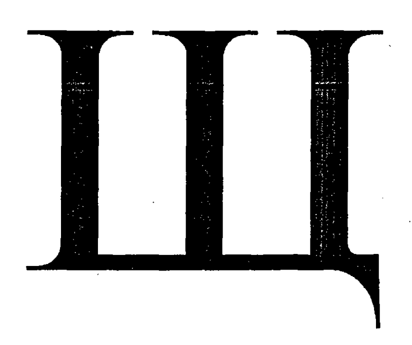
**Шесть дел милосердия**, см. МИЛОСЕРДИЕ.

**Шишка сосновая**. Жезл, увенчанный ею, см. ТИРС.

**Шкура** является характерной одеждой ИОАННА КРЕСТИТЕЛЯ. Львиную шкуру носит ГЕРКУЛЕС, и потому она является атрибутом персонифицированной ХРАБРОСТИ. См. также РУНО.

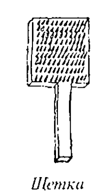
**Шлем.** Часть снаряжения воина. Он помогает распознать солдата в сценах, где он не должен быть в воинском облачении, в особенности, АЛЕКСАНДРА ВЕЛИКОГО. Со времен античности шлем является атрибутом МИНЕРВЫ; также ВЕРЫ и персонифицированной ХРАБРОСТИ. Окрыленный шлем принадлежит ПЕРСЕЮ — он обладает силой делать его невидимым. Воин, льющий воду из шлема на умирающую женщину в воинских доспехах, — ТАНКРЕД И КЛОРИНДА.

**Шут**. Со времен античности «дурак» — как и карлик — был спутником королей и аристократов. Его традиционная одежда включала колпак с ослиными ушами и колокольчиками и скипетр — шутовской жезл или маротта, — увенчанный резной головкой шута. В «Психомахии» (см. ДОБРОДЕТЕЛИ И ПОРОКИ) *Jocus* (лат. — шутка) является спутницей Купидона, и ренессансная аллегория подобным же образом связывает Любовь с Глупостью как сопутствующие Юности (Поурбус, Аллегория любовного празднества, Коллекция Уолла, Лондон). Шут, персонифицирующий Глупость, может противопоставляться добродетели БЛАГОРАЗУМИЯ. См. также КОРАБЛЬ ДУРАКОВ.



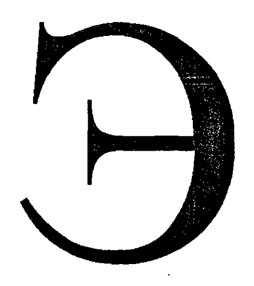
**Щегол,** которого держит Младенец Христос, см. ДЕВА МАРИЯ (13).

**Щетка,** типа той, какой пользуются чесальщики шерсти, — атрибут БЛЭЙЗА (епископа); такая же щетка лежит на земле возле ЛАВРЕНТИЯ. См. также МЕДОВЫЕ СОТЫ.


*Щетка*

**Щипцы**. Атрибут АГАТЫ (замена ножницам); когда ими выдергивают зубы — АПОЛЛОНИИ. Лекарь-шарлатан держит щипцами камень, см. ОПЕРАЦИЯ ПО УДАЛЕНИЮ КАМНЕЙ В ГОЛОВЕ. См. также КЛЕЩИ.

**Щит**. Внешняя сторона щита иногда декорировалась таким образом, чтобы в сражении можно было идентифицировать его носителя (например, геральдическими знаками в конце средневековья). Щит с изображением головы Медузы является атрибутом МИНЕРВЫ; с изображением льва или быка — персонифицированной ХРАБРОСТИ. Персонифицированный образ Железного века (ВЕКА ЧЕЛОВЕЧЕСТВА) держит щит с изображенным на нем человекоголовым змеем. Щит является атрибутом ЦЕЛОМУДРИЯ, оно защищает себя от стрел Купидона, и потому он атрибут богини-девы ДИАНЫ; также Риторики (одного из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ). Щит Персея отшлифован до зеркального блеска. Щит, висящий на дереве, пронзенный стрелой, — см. СТРЕЛА. См. также ВОИН.



**Эвридика,** см. ОРФЕЙ (2, 3).

**Эврит,** см. КЕНТАВР.

**Эвритион,** кентавр, см. ГЕРКУЛЕС (19).

**Эвтерпа,** см. МУЗЫ.

**Эдип и Сфинкс**. В греческой мифологии Эдип был царем Фив. Трагическая история поиска им правды началась с его противостояния Сфинксу. У этого монстра были женская голова и грудь, львиное тело, змеиный хвост и огромные крылья. Путникам, направлявшимся в Фивы, он задавал загадку: «Что ходит на четырех ногах, на двух и на трех, и чем больше ног, тем оно слабее?» Тех, кто не мог разгадать загадку, он пожирал. Эдип уничтожил Сфинкса, дав правильный ответ: «Человек: рождаясь, он ползает на четвереньках, а в старости опирается на палку». Эдип изображается стоящим перед Сфинксом в размышлении. На земле разбросаны кости жертв монстра.

**Элементы,** персонифицированные, см. ЧЕТЫРЕ ЭЛЕМЕНТА.

**Элигий** (ок. 588—660). Искусный мастер по металлу, родился неподалеку от Лиможа. Скромного происхождения, он возвысился до того, что стал главой придворного финансового ведомства при франкском короле Клотаре II. Соединяя в себе набожность с трудолюбием, он занимался миссионерской деятельностью, основывая монастыри и лечебницы. Ок. 641 года он становится епископом Нойонским (Oise). Элигий является святым патроном золотых и серебряных дел мастеров и чеканщиков. Он часто изображается на картинах художников болонской школы как один из патронов Болоньи. Он одет либо как епископ, либо как чеканщик — он в шапочке и на нем кожаный передник. Его атрибутами являются орудия его труда: МОЛОТОК и ЩИПЦЫ или НАКОВАЛЬНЯ и мехи, лежащие у его ног. Житие, эпизоды которого иногда изображаются

художниками, рассказывает о том, как для того, чтобы подковать брыкающуюся лошадь, которой овладел дьявол, он отрезал ее ногу — так легче было сделать эту работу, — а затем чудодейственным образом восстановил ее на месте. Его можно видеть побеждающим Сатану — он держит его за нос щипцами. В произведениях, заказанных гильдиями, патроном которых он был, он изображается гравирующим чашу или преподносящим золотую раку королю.

**Эльмо,** см. ЭРАЗМ.

**Эндимион,** см. ДИАНА (6).

**Эней.** Троянский принц, который вместе со своими спутниками спасся из разграбленной греками Трои. После многих скитаний они добрались до Лация в Италии, где и обосновались. Они считаются легендарными предками римлян. Эта история рассказана в эпической поэме Вергилия «Энеида». На протяжении всей поэмы Эней подвергается ударам судьбы из-за того, что у богов были противоречивые намерения, как устроить его будущее. Но в конечном счете он всегда находил покровительство Юпитера, отца богов. Своей поэмой Вергилий утверждал, что римская империя была основана согласно божественной воле. Сюжеты из этого произведения использовались художниками как в отдельности, так и для циклов картин (Аббате (цикл), Галерея Эстенсе, Модена). Следующие сюжеты наиболее важные:

1. *Эней спасает своего отца из горящей Трои* («Энеида», 2:671—729). Эней спасся из горящей Трои и на плечах вынес своего старика отца Анхиза. С ними был и его сын Асканий. Жена Энея, которая тоже пошла с ними, вскоре отстала и потерялась во мраке. Подробнее см. ТРОЯНСКАЯ ВОЙНА (8).

2. *Эней усмиряет ветры* («Энеида», 1:125—143). Богом, который управлял ветрами, был Эол — он прятал их в мешке. Богиня Юнона, принявшая сторону греков и желавшая уничтожить троянский флот, уговорила его выпустить ветры на волю, чтобы разыгрался великий шторм. Несколько кораблей погибло, но Нептун усмирил волны прежде, чем произошли еще большие разрушения. См. также ЭОЛ; НЕПТУН (2).

3. *Венера предстает перед Энеем* («Энеида», 1:314—371). Богиня Венера, мать Энея, являлась ему дважды: первый раз в разгар пожара Трои, чтобы убедить его бежать. Позже, когда троянцы прибились к берегу неподалеку от Карфагена после шторма в море, Эней со своим другом Ахатом отправился на

разведку. И вот Венера предстала перед ним вторично, на сей раз с луком и стрелами, «девы обличье приняв», чтобы направить его во дворец Дидоны.

4. *Пир Дидоны* («Энеида», 1:657—722). Чтобы не дать осуществиться никаким планам, которые могли бы восстановить троянцев и карфагенян друг против друга, Венера подстроила так, что карфагенская царица Дидона влюбилась в Энея. Венера послала Амура, принявшего образ сына Энея, передать Дидоне царские дары на пире, устроенном Дидоной в честь троянцев. Пока Дидона, ничего не подозревающая, обнимала бога любви, тот околдовал ее своими магическими чарами.

5. *Дидона и Эней укрываются от бури* («Энеида», 4:160—172). Застигнутые во время охоты неожиданно разразившейся бурей, Дидона и Эней отделились от остальной свиты и укрылись в пещере. Здесь Дидона впервые «браком назвала их союз».

6. *Отъезд Энея* («Энеида», 4:362—392). Влюбленные провели всю зиму каждый в своем обществе, пока Энея не посетил неожиданно Меркурий, посланец богов, с настоятельным требованием Юпитера, чтобы Эней тут же отправился в путь. Эней прощается со своей возлюбленной — это страстные сцены мольбы, упреков, слез. Когда же Эней уехал, Дидона сложила во дворце своем погребальный костер и покончила на нем с собою, пронзив себя шпагой своего возлюбленного. (См. подробнее ДИДОНА.)

7. *Траурные игры* («Энеида», 5). Новый шторм вынудил Энея вновь причалить к Сицилии. Здесь он отметил годовщину смерти своего отца Анхиза, устроив траурные игры: гонки судов, состязания бегунов, кулачные бои, стрельбу из лука и турнир наездников. В живописи эти несколько видов соревнований могут изображаться отдельно. На заднем плане виднеется гробница Анхиза. При этом может присутствовать Венера, умоляющая Нептуна о попутном ветре для предстоящего путешествия троянцев. К римским временам публичные игры перестали быть лишь спортивным состязанием, а превратились в своего рода ритуал; они связывались с ежегодными религиозными праздниками.

8. *Эней и Кумская сивилла; Эней спускается в преисподнюю* («Энеида», 6). Эней и его люди плыли в спокойном море к берегу Кампании на итальянском побережье около Кумы. Здесь он посетил сивиллу (прорицательницу) в ее святилище и молил ее, чтобы ему еще раз было разрешено увидеть лицо отца. Защищенный золотой оливковой ветвью, этим античным

символом жизни, и ведомый сивиллой, Эней по тропе спустился в преисподнюю. Художники иллюстрировали эту последовательность эпизодов, порой объединяя их на одной картине. Эней в доспехах, обычно греческих, но иногда на нем фригийская шапочка (остроконечный головной убор с колпачком, свисающим наперед; см. ШАПКА). Энея может сопровождать его друг Ахат, хотя Вергилий об этом и не говорит. Вместе с сивиллой Эней садится в челн Харона, чтобы переплыть реку Стикс, или же он либо Сивилла держат масличную ветвь. Они высаживаются на другом берегу реки у врат царства Гадеса (Аида), которые охраняются многоглавым Цербером. В Тартаре, в той его части, которая отведена для наказания осужденных, им являются: ИКСИОН на своем вечно вращающемся огненном колесе; ТИТИЙ (коршуны клюют его печень); ТАНТАЛ, безуспешно пытающийся дотянуться до плодов. Среди умерших Эней находит Дидону. На Елисейских полях (Элизиум) он встречает тень своего отца, который указывает ему на души еще не рожденных потомков — вереницу царей, консулов и императоров, тянущуюся вплоть до дней Вергилия.

9. *Прибытие в Паллантей* («Энеида», 8:102—124). Достигнув Тибра, троянцы скоро оказались в состоянии войны с враждебными им племенами. Эней поднялся по реке до Паллантея, где заключил союз с царем Эвандром. Энея изображают стоящим на носу судна и передающим оливковую ветвь Палланту, сыну Эвандра. Паллант стоит на берегу со своим войском. На заднем плане видны башни и зубчатые стены города — местоположение будущего Рима.

**Энона** (наяда), см. ПАРИС; СУД ПАРИСА.

**Эол.** Ветры, так сильно влиявщие на судьбы древних мореплавателей, подчинялись богу Эолу. УЛИСС в своих странствованиях пользовался его благорасположением. Дабы помочь греческому герою в его путешествии, Эол великодушно упрятал неблагоприятные ветры в свой кожаный мешок. Спутники Улисса, которые то и дело попадали в беду, из любопытства открыли его и тем самым вызвали бурю. Подобным же образом оказался в беде ЭНЕЙ со своими спутниками («Энеида», 1:50—86). Богиня Юнона, принявшая в Троянской войне сторону греков, упросила Эола выпустить ветры, когда Эней и его спутники плыли по морю между Сицилией и Карфагеном. (Юнона была покровительницей Карфагена и знала, что грозит городу, если Эней прибудет туда.) Эол, который на сей раз

освободил ветры из их заточения в пещере, изображается отворяющим вход в скалу. Ветры в образе шаловливых путти вылетают на свободу. Сверху Юнона в своей колеснице, запряженной павлинами, окруженная нимфами и путти, взирает на происходящее на земле. О последствиях см. НЕПТУН (2).

**Эос,** см. АВРОРА.

**Эпиметей,** брат Прометея, см. ПАНДОРА.

**Эразм** (итал. — Elmo [Эльмо]; исп. — Ermo [Эрмо]). Ранний христианский великомученик, епископ Формы в Кампании. Умер ок. 303 года. Согласно легенде, палачи вынули его внутренности, намотав их на лебедку. В качестве покровителя средиземноморских мореплавателей, он имел своим атрибутом подъемный ворот (лебедку), и это было, согласно некоторым авторам, источником легенды о его мученической смерти. Он изображается лежащим обнаженным на специальной подставке, его внутренности тем временем наматываются на лебедку (Пуссен, Ватиканская галерея). В качестве молитвенного образа он изображается облаченным в епископские одежды и держит КАБЕСТАН (свой атрибут) или иногда парусное судно. Гвозди, торчащие у него из ног, указывают на будущие пытки.

**Эрато,** см. МУЗЫ.

**Эрида,** богиня раздора, подбросившая золотое яблоко на ПИРУ БОГОВ (см. также СУД ПАРИСА).

**Эриманфский вепрь,** см. ГЕРКУЛЕС (4).

**Эрихтоний** («Мет.», 2:553—563). История (часть легендарной истории Афин) содержит в себе отзвуки древнего обряда плодородия. Она повествует о том, как Вулкан в грубой попытке овладеть Минервой случайно излил свое семя на землю и Мать-Земля, таким образом оплодотворенная, дала жизнь Эрихтонию. Минерва заперла младенца в «кош из актейской лозины» (или корзину), которую она вверила трем дочерям Кекропа, царя Аттики, запретив им открывать его. Но одна из них, обуреваемая любопытством, сделала это и обнаружила, что у младенца вместо ног змеиное туловище (или змея лежала рядом с ним). Обезумевшие от ужаса, все три бросились с вершины Акрополя. Эрихтоний, воспитанный Минервой, стал царем Афин. Три сестры изображаются в тот момент, когда открывают корзину, из которой выползает, разворачиваясь, змея. Внутри лежит младенец. Ворона, которая, согласно Овидию, наблюдала за этой сценой, может расположиться в

ветвях дерева. Мать-Земля может быть представлена статуей Дианы Эфесской — многогрудой богини плодородия. Этот сюжет чаще всего встречается в нидерландской живописи XVII века. (Йорданс, Антверпенский музей.)

**Эрминия и пастухи** (Эрминия и плетельщики корзин) (Тассо, Освобожденный Иерусалим, 7:6 и далее). Этот эпизод из романтической эпической поэмы о первом Крестовом походе итальянского поэта Торквато Тассо повествует о том, как Эрминия, дочь сарацинского царя, полюбила христианского рыцаря и, сочтя, что он ранен, отправилась на его поиски. Она облачилась в воинские доспехи, принадлежавшие воительнице Клоринде. На своем пути она повстречала старого пастуха, который сидел у своей хижины, играя на дудочке, трое его сыновей тем временем плели корзины. Пастух стал расхваливать ей радость своей уединенной мирной жизни, в противоположность войне, идущей где-то не так далеко и в которой Эрминия, судя по всему, участвует. В качестве символа добродетелей сельской жизни эта тема была особенно популярна у художников барокко. Сцена представляет собой лесную поляну. Эрминия в воинском облачении, возможно, слезает с лошади. Рядом с нею играющий на дудочке пастух. Она может изображаться символически отказывающейся от своего оружия, жена пастуха и его дети помогают ей снять его. Здесь же разбросаны корзины и связки ивовой лозы. Поблизости пасутся овцы и козы. О событиях, последовавших за этим эпизодом, см. ТАНКРЕД И КЛОРИНДА; ТАНКРЕД И ЭРМИНИЯ.

**Эрмо,** см. ЭРАЗМ.

**Эрос,** см. КУПИДОН.

**Эсон,** отец ЯСОНА.

**Эхо,** см. НАРЦИСС.

**Ээт,** царь Колхиды, см. ЯСОН.

**Юдифь** [Иудифь](апокрифический Ветхий Завет). Иудейская героиня, патриотка и символ борьбы иудеев против их угнетателей в древности на Ближнем Востоке. Обычно она изображается держащей голову Олоферна, ассирийского военачальника, которого она обезглавила мечом. Ассирийская армия осадила иудейский город Вифулию. Когда его жители уже готовы были сдаться, Юдифь, богатая и красивая вдова, придумала способ спасти их. Она украсила себя «так, чтобы прельстить любого, кто взглянет на нее» (10:5), и отправилась со своей служанкой в стан ассирийцев. Притворившись, будто она покинула своих, она добилась доступа к военачальнику врагов — Олоферну — и предложила ему фиктивный план победить иудеев. После нескольких дней ее пребывания в стане врагов Олоферн был покорен ею и решил устроить пир, на который она была приглашена. Когда пир кончился и они остались одни, он задумал соблазнить ее, но был слишком пьян. Это был шанс Юдифи. Она стремительно выхватила его меч и двумя быстрыми ударами отсекла ему голову. Ее служанка была наготове с мешком, в который они положили его голову. Затем им удалось пройти через лагерь и вернуться в Вифулию прежде, чем обнаружилось то, что они сделали. Эта новость привела ассирийцев в замешательство, и они обратились в бегство, преследуемые израильтянами. Принято было иллюстрировать несколько эпизодов этой истории, но чаще всего Юдифь изображается с отсеченной головой Олоферна, обычно сопровождаемая служанкой, держащей мешок. Впервые образ Юдифи встречается в средние века как пример добродетели, побеждающей порок, и может ассоциироваться с фигурой СМИРЕНИЯ. Она широко изображалась также в эпоху Возрождения, когда картина ее победы являлась парной к сюжету о «Самсоне и Далиле» (САМСОН, 4), а также об АРИСТОТЕЛЕ

И КАМПАСПЕ. Такое сопоставление указывает на то, что эта тема тогда считалась аллегорией несчастья мужчины, оказавшегося в руках замышляющей коварство женщины. (См. также ТОМИРИС.) В искусстве Контрреформации эта тема неожиданно становится прообразом Кары — как выражение победы над грехом.

**Юлиан Госпиталит** (или Госпитальер) [Юлиан Странноприимец]. Средневековый рыцарь Юлиан был дворянин, любитель охоты. О нем было предсказано, что однажды он случайно убьет своих мать и отца. Однажды ночью в его отсутствие его жена уступила свою постель его родителям, и он, вернувшись поздно и не узнав их в темноте, сделав очевидный вывод, убил их. Чтобы искупить свою вину за убийство, Юлиан основал приют у переправы через реку, где путники могли найти убежище. Однажды он переправил через реку прокаженного, умиравшего от холода, и дал ему свою постель. На следующий день прокаженный превратился в ангела, который объявил, что Юлиану — покаявшемуся — прощено убийство. Повествовательные циклы на эту тему встречаются во французских готических соборах. В ранней французской и итальянской ренессансной живописи имеются отдельные сцены, изображающие то, как Юлиан убивает своих отца и мать и переносит прокаженного — иногда, подобно Св. Христофору, на плечах. Его атрибутами являются СОКОЛ, извлеченный из ножен МЕЧ или — реже — ВЕСЛО. Он может быть верхом на коне, или рядом с ним стоит ОЛЕНЬ. На заднем плане могут изображаться река и лодка. Юлиан является святым покровителем путников и содержателей постоялых дворов. Его именем называются церкви, больницы и гостиницы.

**Юнона** (греч. — Гера). Верховная богиня Олимпа, сестра и при этом жена Юпитера (Зевса). Ей поклонялись как защитнице женщин, в особенности как хранительнице брака и материнства. Ее роль в мифологии и искусстве — это главным образом роль жены неверного мужа, всегда озабоченной планами мести его многочисленным любовницам. Юнона отличается благородной и статной красотой. Иногда она носит корону или диадему. Ее атрибутом является ПАВЛИН (см. ниже), который в античную эпоху был священным для нее; пара павлинов везет ее колесницу. Чтобы очаровать Юпитера, она может носить волшебный ремень или ПОЯС, одолженный ею у Венеры; Этот пояс обладал свойством делать неотразимо желанным каждого, кто его надевал. Два принадлежавших ей

в античности атрибута — это ГРАНАТ (множество его зерен символизировало плодородие) и СКИПЕТР, увенчанный кукушкой, — эмблема не оправдавшего надежды брака. В аллегориях ЧЕТЫРЕХ ЭЛЕМЕНТОВ она персонифицирует Воздух, поскольку однажды была подвешена в небе на золотой веревке, а к ее ногам были привязаны наковальни — наказание Юпитера за ее ослушание («Илиада», 15:18—21). В изображениях олимпийских богов Юнона восседает на троне рядом с Юпитером в самом центре. В сценах любовных похождений Юпитера она часто подглядывает за происходящим, оставаясь сама на заднем плане, шпионя из-за облаков, или подъезжает на своей колеснице, чтобы прервать его любовные утехи.

*Юнона и павлин.* Заключительная сцена в истории с ИО. Стоглазый великан Аргус, которого Юнона послала стеречь Ио, был убит Меркурием. В память об Аргусе Юнона взяла его глаза и поместила их на хвосте своего павлина («Мет.», 1:721—724). Художники барокко изображают Аргуса, лежащего мертвым, рядом с ним его пастушеский посох, вокруг рассыпаны его глаза. Амуры подбирают их и передают Юноне, которая располагает их на хвосте павлина.

См. также ЭОЛ; БИТВА БОГОВ И ГИГАНТОВ; ЮПИТЕР; СУД ПАРИСА; ПРОИСХОЖДЕНИЕ МЛЕЧНОГО ПУТИ; ГЕРКУЛЕС (14); ИКСИОН; СОН, ЦАРСТВО С.

**Юпитер** (греч. — Зевс). Царь богов и смертных, главный из двенадцати олимпийских богов. Он олицетворение всех божественных сил и функций. Он был богом неба и смены погоды, чьи громы и молнии разили врагов. Но он был также милостивым и защищал слабых (см. ФИЛЕМОН И БАВКИДА). В Греции одним из главных мест его культа был храм Зевса на Олимпе, в котором находилась знаменитая статуя Фидия, покрытая золотом и серебром, — одно из семи чудес Древнего мира. Традиционный образ Юпитера — его благородные черты, лицо, обрамленное восхитительными прядями волос, заставлявшими Олимп дрожать, когда он качал головой, — возможно, дошел до нас от этого давно утерянного оригинала. Но традиционный его образ, прошедший через произведения более поздних художников, иной, менее величественный. Это бог многих любовных историй, обманывающий девушек — богинь и смертных — своими превращениями, в то время как ЮНОНА (Гера) парит на заднем плане, разгневанная и замышляющая отмщение. Главных атрибутов у него не много: ОРЕЛ (который прилетел к нему, когда он намеревался всту-

пить в войну с титанами — предзнаменование его будущей победы), он может считаться его посланцем или иногда персонификацией самого Юпитера; МОЛНИЯ (необычный предмет — своего рода двухконечная, двух- или трехзубчатая вилка с зазубринами или — в барочной живописи — пучок языков пламени — античная попытка изобразить молнию), ее часто держит в своих когтях орел; СКИПЕТР (символ царской власти).

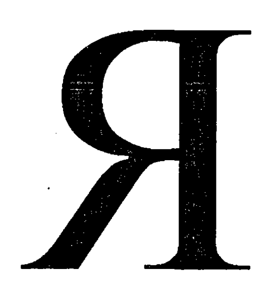
1. *Воспитание Юпитера*; младенец Юпитер, вскормленный Амалфеей («Фасты», 5:121—124). Юпитер был сыном Сатурна (Кроноса) — бога, который пожирал своих детей, поскольку ему было пророчено, что один из них захватит его власть. Мать Юпитера убежала на остров Крит, где родила Юпитера в пещере. Она дала Сатурну большой камень, завернутый в крестьянские одежды, который он, ни о чем не подозревая, проглотил вместо Юпитера. Юпитер рос на склонах критской горы Иды, нимфы кормили его диким медом и молоком козы Амалфеи. Он изображается в пасторальной атмосфере, лежащий в колыбели, окруженный безумно любящими его нимфами, — сюжет, несколько напоминающий нахождение Моисея. Или он на руках у нимф, подносящих ему ко рту крынку молока, другие тем временем собирают дикий мед, а пастух доит козу; или же коза вскармливает Юпитера.

2. *Юпитер и Юнона.* Простая аллегория силы любви. Юпитер, сидящий на своем ложе, заключен в объятия Юноны, которая только что приблизилась к нему. Оба могут быть полуобнаженными. Рядом стоит орел с молнией в когтях. Около Юноны ее павлин. У нее под грудью завязан цветной пояс, возможно, волшебный «пояс Венеры», делающий того, кто его наденет, неотразимым и который она порой заимствуёт у Венеры.

3. *Жертвоприношение Юпитеру.* На постаменте статуя сидящего Юпитера, держащего скипетр, рядом с ним его орел. На переднем плане алтарь с горящим на нем огнем. Идолопоклонники, возможно, девушки горы Иды, молятся, руководимые жрецом, или приносят жертвоприношения. (См. ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ.)

Другие темы, связанные с Юпитером: БИТВА БОГОВ И ГИГАНТОВ; СЕМЕЛА; УЛИСС (3) (все они изображают бога-громовержца); БАХУС (1), *Рождение Б.*; ДИАНА (5); МИНЕРВА (1), *Состязание М. и Нептуна* (изображение Юпитера с другими олимпийскими богами); ПАНДОРА; ФАЭТОН; ФЕ-

ТИДА (Юпитер, восседающий на троне на Олимпе); ГЕБА; ГАНИМЕД (в двух последних сценах он превращается в орла); ФИЛЕМОН И БАВКИДА (защитник слабых и бедных). Сюжеты его любовных похождений (и превращений, посредством которых он достигает своей цели) следующие: ПОХИЩЕНИЕ ЕВРОПЫ (бык); ЛЕДА (лебедь); ДАНАЯ (золотой дождь); АНТИОПА (сатир); ИО (облако).



**Яблоко.** По традиции (но не по библейскому источнику), плод Древа познания (АДАМ И ЕВА, 2). Возможно, это заимствование из классического образа золотой яблони Гесперид (ГЕРКУЛЕС, 11). Отсюда происходит символ яблока как грехопадения человека и (когда его держит Младенец Христос) аллюзия на будущую миссию Христа как Искупителя (ДЕВА МАРИЯ, 13; НАТЮРМОРТ). Яблоко во рту ОБЕЗЬЯНЫ имеет аналогичное значение. Золотые яблоки являются атрибутом персонифицированной БДИТЕЛЬНОСТИ, а также гарпий, сопровождающих СКУПОСТЬ. Их подбирает дёвушка, которую обгоняет бегущий юноша (АТАЛАНТА И ГИППОМЕН). Золотое яблоко было брошено на ПИРУ БОГОВ и позже вручено Парисом Елене (СУД ПАРИСА). Яблоко является атрибутом ВЕНЕРЫ (см. также ПУТТО), ТРЕХ ГРАЦИЙ (служанок Венеры) и (вместе с розами в корзине) ДОРОТЕИ.

**Явление Христа матери.** Рассказы Евангелий о нескольких явлениях Христа на земле в течение сорока дней между Воскресением и Вознесением подтверждают христианскую доктрину Воскресения и по этой причине являются важными темами искусства. Но Евангелия хранят молчание по поводу явления Христа его матери. Тем не менее событие это считалось имевшим место. Св. Амвросий писал в IV веке («Liber de Virginitate»): «Таким образом Мария видела воскресение Господа: она была первой, кто увидела Его, и она уверовала». Псевдо-Бонавентура в своих «Размышлениях о жизни Христа» дает подробный рассказ об их встрече. Согласно ему, утром в день Воскресения, когда Три Марии с их драгоценными мазями направлялись ко гробу, Дева Мария оставалась дома и в слезах молилась, чтобы ее Сын пришел и утешил ее. Христос явился, облаченный в белые одежды, и она пала перед ним на колени. Он тоже преклонил колени; затем оба они встали и

приветствовали друг друга. В живописи эта сцена изображает Христа, стоящего перед Девой Марией, одетого в свободные одежды, он демонстрирует свои раны как доказательство того, что это он и есть. Христос может держать хоругвь Воскресения. Дева Мария стоит перед ним на коленях, или она на скамеечке, на которую молящиеся склоняются на колени (фр. — *prie-dieu*), или обращает к нему объятия. Другая трактовка, основанная на уверенности в том, что Христос должен был в этот момент как раз вернуться из Ада, демонстрирует его со свитой искупивших свои грехи патриархов и пророков Ветхого Завета; их ведут Адам и Ева (см. СОШЕСТВИЕ ВО АД). Впервые эта тема встречается в живописи в начале XIV века. При том, что популяризации этого образа особенно содействовали иезуиты, его не столь часто можно встретить в искусстве Контрреформации.

**Яйцо.** В древних религиях Ближнего Востока символ творения, который стал прочно ассоциироваться с весенними праздниками обновления и возрождения и через это впоследствии с Пасхой. Это христианский символ Воскресения, см. НАТЮРМОРТ. Яйцо страуса символизирует девственное рождение; согласно бестиариям, страус выкапывает ямку для яйца, засыпает его песком и оставляет, чтобы детеныш вылупился из него сам по себе (Пьеро делла Франческа, алтарь, Галерея Брера, Милан).

Два младенца, вылупляющихся из яйца, см. ЛЕДА.

**Якорь.** Раннехристианский символ надежды, который можно встретить в искусстве катакомб и на монетах. Он восходит к Посланию к евреям апостола Павла (6:18—19). Он является атрибутом персонифицированной НАДЕЖДЫ, а также КЛИМЕНТА (папы) и НИКОЛАЯ МИРЛИКИЙСКОГО (епископа). Эмблема, образованная из изображения якоря, обвиваемого дельфином, вместе с девизом «Festina lente» [лат. — «Спеши медленно»] — популярной христианской максимой — использовалась многими, в том числе венецианским издателем Альдом Мануцием, начиная с 1494 года. Этот девиз взял римский император Октавиан, а данная эмблема появилась на монетах времен правления Тита.

**Янус**. Римский бог, хранитель входов и выходов в жилых домах и городских ворот. Потому он всегда изображался с двумя лицами (одно на затылке), так что он мог видеть оба пути одновременно. Голова Януса венчалась античным римским «термином» [лат. *terminus* — предел, граница] — колонной,

отмечающей границы собственности. Он был также богом «начал», призываемым в начале всякого дела, в том числе начала каждого месяца или года (потому обозначал Январь), и принимал участие в сотворении мира. Ренессанс сделал из двух его лиц символ прошлого и будущего (ср. БЛАГОРАЗУМИЕ) — в аллегориях, касающихся Времени; в этом смысле Пуссен представляет его как границу. Он изображается в начале пространной аллегории человеческой жизни, давая горсть шерсти ТРЕМ МОЙРАМ, чтобы они пряли (Джордано, палаццо Медичи-Риккарди, Флоренция). Его атрибутом является ЗМЕЯ, свернувшаяся кольцом, — античный символ вечности.

**Ярмо** [Иго]. Атрибут персонифицированного ПОСЛУШАНИЯ. Оно имеет то же самое значение, когда возлагается аббатом на плечи коленопреклоненного монаха. Ярмо было эмблемой (*impresa*) некоторых членов династии Медичи. Папа Лев X (Джованни Медичи) принял ее с девизом «Suave» [лат. — «Благо»]. («Jugum enim meum suave est» [лат. — «Иго — мое благо»] — Мф., 11:30.)

**Ясон** (Аполлоний Родосский, «Аргонавтика»; «Мет.», 7:1 и далее; Филострат Младший, «Картины», 7:11). Из всех греческих героев Ясон, возможно, наиболее известен англоговорящим читателям по произведениям Кингзли и Хоторна, хотя в искусстве он представлен не очень широко. Это именно он повел аргонавтов в поход, чтобы захватить Золотое Руно у Ээта, царя Колхиды — страны у Черного моря. Дочь царя Медея влюбилась в Ясона и своим искусством волхвования помогла ему преодолеть различные смертельные опасности и завладеть Руном. Она сбежала с Ясоном, спасаясь от гнева отца, и возвратилась с ним в Грецию. Эта история встречается в росписях итальянских ренессансных кессонных панелей, но сравнительно редко мы находим ее в более позднем искусстве. (*Cassone* — сундук с приданым невесты — нередко украшался сюжетами из классической мифологии. Сегодня такие панели часто висят как картины.) Изображаются следующие эпизоды: Ясон, собирающийся в путь из своего родного города Иолка, он оставляет царя Пелиаса, своего дядю. Корабль «Арго» проходит между опасными скалами. Аргонавтов, высадившихся в Колхиде, принимает Ээт. Ясон встречает Медею. Ясон завладевает Золотым Руном, висящим на ветке дерева, у которого, свернувшись кольцом, лежит дракон. Два огнедышащих быка в клубах дыма бьют копытом. Ясон с мечом и

щитом, облаченный в воинские доспехи, стоит перед деревом, его спутники рядом или позади него.

**Ящерица**. Атрибут персонифицированной Логики (одного из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ). Эмблема (*impresa*) Федериго II Гонзага (1500—1540), первого герцога Мантуанского и покровителя искусств. Сопровождающий ее изображение девиз «Quod huic deest me torquet» [лат. — «Меня гнетет то, чего ей недостает»] — намек на женщину, бывшую предметом его всепоглощающей страсти (Герцогский замок, Мантуя). См. также САЛАМАНДРА.

**Ящик,** см. СУНДУК.

**Acedia** [лат. — лень], см. ЛЕНЬ.

**«Ad majorem Dei gloriam»** [лат. — «Для вящей славы Божией»], см. ИГНАТИЙ ЛОЙОЛА.

**Ars moriendi.** Название, означающее искусство умирания. Оно дано собранию средневековых текстов, которым сначала пользовались священники, совершая обряд отпевания усопших. Эти тексты получили особое распространение в XIV—XV веках, в конце этого периода — в форме иллюстрированных книжек. Несколько позднее они вошли в употребление также и у мирян. В циклах гравюр, помещенных в этих изданиях, изображалась борьба ангелов с демонами за участь человека. В предсмертной агонии, когда человек лежит в постели, его душа отлетает через его рот и передается в руки одному из сонма ангелов.

**«Ars simia naturae»** [лат. — «Искусство — обезьяна природы»], см. ОБЕЗЬЯНА.

**«Ausculta fili verba magistri...»** [лат. — «Слушай, сын, уроки учителя...»], см. БЕНЕДИКТ.

**«Ave gratia plena Dominus tecum»** [лат. — «Радуйся, благодатная! Господь с тобою!], см. БЛАГОВЕЩЕНИЕ.

**«Ave Maria»** [лат. — «О, Мария»], см. БЛАГОВЕЩЕНИЕ.

**Caritas** [лат. — милосердие], см. МИЛОСЕРДИЕ; девиз Франциска из Паолы.

**Caritas Romana** [лат. — милосердие по-римски], см. МИЛОСЕРДИЕ ПО-РИМСКИ.

**Castitas** [лат. — целомудрие], см. ЦЕЛОМУДРИЕ.

**Castitas, Pulchritudo, Amor** [лат. — Целомудрие, Красота, Любовь], см. ТРИ ГРАЦИИ.

**«Causarum cognito»** [лат. — «Знание вещей по их высшим причинам»], см. ФИЛОСОФИЯ.

**«Christofori sancti...»** [лат. — «Каждый, кто взглянет на Св. Христофора...»], см. ХРИСТОФОР.

**Ciborium** [лат. — киворий], см. ДАРОХРАНИТЕЛЬНИЦА.

**«Ciceronianus es»** [лат. — «Ты цицеронец»], см. ИЕРОНИМ (2).

**«Cominus et eminus»** [лат. — «Вблизи и вдали»], см. ДИКОБРАЗ.

**Communion** [лат. — причащение], см. ПРИЧАЩЕНИЕ.

**«Consequitur quodcunque petit»** [лат. — «Что бы он ни преследовал, он это настигнет»], см. КОПЬЕ.

**«Credo in Deum»** [лат. — «Верую в Бога»], написанное кровью на земле, см. ПЕТР МУЧЕНИК.

**«Credo in Deum Patrem omnipotentem...»** [лат. — «Верую в Бога Отца...»], см. ПЕТР, апостол.

**«Credo in Spiritum Sanctum»** [лат. — «Верую в Духа Святого»], см. ВАРФОЛОМЕЙ.

**Deposition** [лат. — снятие с креста], см. СНЯТИЕ С КРЕСТА.

**«Descendit ad inferos...»** [лат. — «...погребенного...»], см. ФОМА, апостол.

**«Dilatasti cor meum»** [лат. — «Когда Ты расширишь сердце мое»], см. ФИЛИПП НЕРИ.

**«Diligite iustitiam...»** [лат. — «Любите справедливость...»], см. НИКОЛАЙ МИРЛИКИЙСКИЙ.

**«Dominus possedit me in initio viarum suarum...»** [лат. — «Господь имел меня началом пути Своего»], см. ДЕВА МАРИЯ (4).

**«Ecce Agnus Dei»** [лат. — «Вот Агнец Божий»], см. ИОАНН КРЕСТИТЕЛЬ.

**«Ecce ancilla Domini»** [лат. — «Се, раба Господня»], см. БЛАГОВЕЩЕНИЕ.

**Ecce Homo** [Се, Человек!] (Ин., 19:4—6) — слова Понтия Пилата, прокуратора Иудеи, обращенные к иудеям, собравшимся перед залом суда после того, как Христос был бит плетьми и затем поруган (осмеян) воинами. (См. БИЧЕВАНИЕ и КОРОНОВАНИЕ ТЕРНОВЫМ ВЕНЦОМ.) «Пилат опять вышел и сказал им: «Вот, я вывожу Его к вам, чтобы вы знали, что я не нахожу в Нем никакой вины». Тогда вышел Иисус в терновом венце и багрянице. И сказал им Пилат: «Се, Человек!» Когда же увидели Его первосвященники и служители, то закричали: Распни, распни Его!» Эта тема очень редко встречается в христианском искусстве до эпохи Возрождения — времени, когда она оказалась широко представленной во всех европейских школах живописи. Известны два способа ее интерпретации художниками: либо в качестве молитвенного образа (коронованный лик или изолированная фигура Христа по пояс), либо в виде сюжетной сцены, включающей в себя много персонажей этой драмы, — сцены, разыгравшейся в

городском саду, или на балконе претории (*praetorium*) Пилата, или в зале суда. Христос неизменно предстает облаченным в символы царства, которые надругавшиеся над ним воины ранее изобрели для него — в терновом венце и в багрянице; в его руке может быть тростниковый скипетр. Его руки часто сложены крест-накрест и обычно связаны веревкой или цепью. Веревка может висеть у него на шее, завязанная узлом. Его тело часто демонстрирует знаки поругания его. Выражение его лица всегда представляло проблему для художников — как правило, они стремились передать чувство жалости Христа к его врагам; в живописи раннего Возрождения он иногда плачет. В повествовательных трактовках этого сюжета Христа сопровождают два воина. Жест Пилата, указывающего на него, иллюстрирует слова прокуратора. Толпа людей под балконом размахивает кулаками, требуя его распятия.

**«Ecce Virgo concipiet et pariet filium»** [лат. — «Се, Дева во чреве приимет, и родит Сына»], см. ИСАЙЯ.

**«Effundam de Spiritu meo...»** [лат. — «Излию от Духа Моего...»], см. СОШЕСТВИЕ СВ. ДУХА (Пятидесятница).

**«Ego me Christo sponsam tradidi»** [лат. — «Я вверила себя Христу как невеста»], см. ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРИЙСКАЯ.

**«Ego vobis Romae propitius ero»** [лат. — «Я помогу тебе на твоем пути в Рим»], см. ИГНАТИЙ ЛОЙОЛА.

**«Et dabo vobis cor novum...»** [лат. — «И дам вам сердце новое...»], см. ИЕЗЕКИИЛЬ.

**Et in Arcadia ego** [И (даже) в Аркадии я (есть)]. Фраза, ставшая крылатой в Италии в XVII веке, метафорически выражающая гуманистическое чувствование. Иными словами, даже пасторальный мир Аркадии, уносящий от житейских проблем, не спасает от смерти. На картинах того времени слова эти начертаны на величественных изваяниях из камня, чаще всего на надгробиях, стоящих среди руин. Самое раннее изображение этой темы (Гверчино, галерея Корсини, Рим) демонстрирует двух пастухов, неожиданно наткнувшихся на череп, — типичный сюжет *memento mori* [лат. — помни о смерти], — который лежит на куске разрушенной каменной стены, на камне надпись: «Et in Arcadia ego». В руках Пуссена, создавшего два варианта этого сюжета, сцена постепенно изменялась. Пастухи изображены у надгробия, с видом меланхолического любопытства они разбирают надпись. Череп больше не имеет значения, или он вовсе отсутствует. Слова теперь кажутся эпитафией тому, кто здесь похоронен: «И я когда-то жил в

Аркадии» (изменение смысла, которое в определенной степени насилует грамматику латинского оригинала). XVIII век имел тенденцию следовать именно этой интерпретации, так что тема в конце концов превратилась в выражение ностальгии по прошедшему золотому веку или по прошедшей юной любви.

**«Et in Jesum Christum...»** [лат. — «И во Иисуса Христа...»], см. АНДРЕЙ, апостол.

**«Ex praeterito — praesens prudenter agit — ni futura actione deturpet»** [лат. — «(Исходя) из прошлого опыта — настоящее действует благоразумно — дабы не навредить будущему»], см. БЛАГОРАЗУМИЕ.

**Extreme Unction** [лат. — последнее помазание], см. СЕМЬ ТАИНСТВ.

**«Festina lente»** [лат. — «Спеши медленно»], см. ЯКОРЬ; ЧЕРЕПАХА.

**Fides** (лат. — вера), см. ВЕРА; ГОРА.

**Fleur-de-lys** [фр. — геральдическая лилия], см. ГЕРАЛЬДИЧЕСКАЯ ЛИЛИЯ.

**«Flos campi...»** [лат. — «Лилия долин...»], см. ДЕВА МАРИЯ (4).

**«Fons hortorum»** [лат. — «Садовый источник»], см. ДЕВА МАРИЯ (4,5).

**«Forse che si, forse che no»** [итал. — «Возможно — да, возможно — нет»], см. ЛАБИРИНТ.

**Fortitude** [лат. — храбрость, сила], см. ХРАБРОСТЬ.

**«Fuit in diebus Herodis...»** [лат. — «Во дни Ирода...»], см. ЛУКА.

**«Genus unde Latinum»** [лат. — «Откуда пошла латинская раса»], см. ВЕНЕРА (9).

**Gula** [лат. — горло], см. ЧРЕВОУГОДИЕ.

**«Homo bulla est»** [лат. — «Человек есть мыльный пузырь»], см. ПУЗЫРИ.

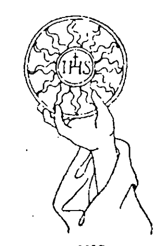
**«Homo igit consutu...»** [лат. — «А человек умирает...»], см. АНТОНИЙ ПАДУАНСКИЙ.

**Homo silvestris** [лат. — дикарь], см. ДИКАРЬ.

**«Hortus conclusus»** [лат. — «Запертый сад»], см. ДЕВА МАРИЯ (4).

**Ignavia** [лат. — трусость], персонифицированная Трусость, см. ХРАБРОСТЬ.

**IHS.** Аббревиатура имени Иисуса по-гречески; реже — IHC, поскольку форма буквы S греческого алфавита в этом контексте имеет сходство с C. Подробнее см. ПОКЛОНЕНИЕ ИМЕНИ ИИСУСА. На дощечке или овальном диске,



*IHS*
(см. БЕРНАРДИН)

окруженная языками пламени, эта аббревиатура является атрибутом БЕРНАРДИНА СИЕНСКОГО; написанная на сердце — АНСАНА. Общество Иисуса (иезуиты) приняло ее в качестве своего девиза, см. ИГНАТИЙ ЛОЙОЛА.

**«In carne vivere...»** [лат. — «Быть вскормленным пищей...»], см. АМВРОСИЙ.

**In coelo qualis est Pater...** [лат. — «Как Отец на небесах...»], см. АВГУСТИН.

**«In hoc signo vinces»** [лат. — «Сим побеждай»], см. КОНСТАНТИН ВЕЛИКИЙ.

**«In principio creavit Deus...»** [лат. — «В начале сотворил Бог...»], см. ИЕРОНИМ.

**«In principio erat Verbum»** [лат. — «В начале было Слово»], см. ИОАНН ЕВАНГЕЛИСТ.

**«In viridi teneras exurit medulas»** [лат. — «В юности любовь обжигает до глубины души»], см. КРЕСТ.

**«Initium Evangelii Jesu Christi...»** [лат. — «Начало Евангелия Иисуса Христа...»], см. МАРК.

**Inopia** [лат. — бедность], см. БЕДНОСТЬ.

**INRI**, см. РАСПЯТИЕ ХРИСТА (1).

**Invidia** [лат. — зависть], см. ЗАВИСТЬ.

**«Invitus invitos»** [лат. — «Я, нежелавши (завоевал) их — нежелавших (быть завоеванными)»], см. ПУШКА.

**Ira** [лат. — гнев], см. ГНЕВ.

**«Ita ut virtus»** [лат. — «Такова добродетель»], см. ЛАВР.

**Labarum** [лат. — лабарум (начиная с Константина, государственное знамя императорского Рима)], см. ХР-МОНОГРАММА.

**«Liber generationis Jesu Christi»** [лат. — «Родословие Иисуса Христа»], см. МАТФЕЙ.

**Libido** [лат. — либидо, желание], см. РАСПУТСТВО.

**Libra** [лат. — Весы] (знак зодиака), см. ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ.

**«Lignum vitae afferens fructus»** [лат. — «Древо жизни, (двенадцать раз) приносящее плоды»], см. ИОАНН ЕВАНГЕЛИСТ.

**Lilium inter spinas** [лат. — Лилия между тернами], см. ДЕВА МАРИЯ (4).

**Luxuria** [лат. — распутство], см. РАСПУТСТВО.

**Madre Pia**, см. ДЕВА МАРИЯ (8).

**«Manifestavi nomen tuum hominibus»** [лат. — «Я открыл имя Твое человекам»], см. БЕРНАРДИН СИЕНСКИЙ.

**Misericordia** [лат. — милосердие], см. ДЕВА МАРИЯ (3).

**Maria Lactans** [лат. — Мария Кормящая], см. ДЕВА МАРИЯ (6).

**Maria Mater Dei** [лат. — Мария Матерь Божия], см. ДЕВА МАРИЯ (введение).

**Mater Amabilis** [лат. — Матерь Умиление], см. ДЕВА МАРИЯ (11).

**Mater Dolorosa** [лат. — Матерь Скорбящая], см. ДЕВА МАРИЯ (2).

**Mater Sapientiae** [лат. — Матерь Мудрость], см. ДЕВА МАРИЯ (9).

**«Mausolus»** [лат. — Мавсол] (надпись на урне), см. АРТЕМИЗИЯ.

**Misericordia** [лат. — милосердие, сострадание], см. ДЕВА МАРИЯ (3).

**«Monstra te esse matrem»** [лат. — «Покажи, что ты мать»], см. БЕРНАРД (2).

**«Moralis» и «Naturalis»** [лат. — «Моральный (закон)» и «Естественный [Природный] (закон)»] — названия двух книг, см. ФИЛОСОФИЯ.

**Navicella** [лат. — лодка], см. ХРИСТОС, ИДУЩИЙ ПО ВОЛНАМ.

**«Ne desperetis vos...»** [лат. — «Не отчаивайтесь, вы...»], см. МАРИЯ МАГДАЛИНА.

**«Nel mezzo del chamino di nostra vita...»** [итал. — «Земную жизнь пройдя до половины»], см. ДАНТЕ И ВЕРГИЛИЙ.

**«Noli me tangere»** [лат. — «Не прикасайся ко мне»], см. МАРИЯ МАГДАЛИНА (3).

**Nostra Domina de Humilitate** [лат. — Мадонна Смирение], см. ДЕВА МАРИЯ (11).

**«Nunc dimittis, Domine»** [лат. — «Ныне отпускаешь раба Твоего, Владыко»], см. ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ГОСПОДА В ХРАМЕ.

**«Nutrisco et extingo»** [лат. — «Питаю и гашу»], см. САЛАМАНДРА.

**«O vos omnes qui transitis per viam...»** [лат. — «Да не будет этого с вами, проходящие путем...»], см. ИЕРЕМИЯ.

**«Oleum et operam perdis»** [лат. — «Зря тратишь масло и труд»], см. АЛХИМИК.

ΟΛΥΜΠΟΣ [греч. — Олимп], см. ГОРА.

**«Omnia Vanitas»** [лат. — «Все суета»], см. СУЕТА.

**«Omnia vincit Amor»** [лат. — «Все побеждает Любовь»], см. КУПИДОН (5).

**«Omnis homo velox est»** [лат. — «Всякий человек да будет скор (на слышание)»], см. ИАКОВ СТАРШИЙ.

**«Optimam partem elegit»** [лат. — «(Мария же) избрала благую часть»], см. МАРИЯ МАГДАЛИНА.

**«Passus sub Pontio Pilato»** [лат. — «Распятого при Понтийском Пилате»], см. ИОАНН ЕВАНГЕЛИСТ.

**«(Pater) manifestavi nomen tuum hominibus»** [лат. — «Я (Отец) открыл имя Твое человекам»], см. БЕРНАРДИН СИЕНСКИЙ.

**«Pater Sancte serva eos...»** [лат. — «Отче Святый! соблюди их...»], см. ДОМИНИК.

**«Pellit et attrahit»** [лат. — «Он отгоняет (зло) и притягивает (добро)»], см. ВЕТРЫ.

**Pietà** («Оплакивание»). Термин «оплакивание» используется для описания сцены, непосредственно следующей за СНЯТИЕМ С КРЕСТА, в которой тело Христа в окружении оплакивающих его опускается на землю или на каменный блок в виде алтаря. Обычно это повествовательный по своему характеру сюжет, в отличие от «*Pieta*» (итал. — жалость) — сцены, являющей собой более религиозный аспект этой темы: чаще всего скорбь одной Марии у тела Христа. Евангелия умалчивают об этом, но подобный сюжет можно найти в руководстве, составленном для византийских художников, а также в мистической литературе XIII и XIV веков — «Размышлениях» Джованни де Каулибуса и «Откровениях» Бригитты Шведской. Впервые он встречается в византийском искусстве XII века, а затем, в XIII веке, и на Западе. Персонажи, присутствующие в повествовательных версиях этой темы, в значительной степени те же, что и в «Снятии с креста» — это в первую очередь Дева Мария, Св. Иоанн Евангелист и Мария Магдалина. Последняя обычно обнимает ноги Спасителя, с которыми она ассоциируется, в особенности в теме ее раскаяния (см. МАРИЯ МАГДАЛИНА, 1). Дева Мария (или, реже, Св. Иоанн) обнимает или поддерживает голову Христа. Могут также присутствовать Иосиф Аримафейский, возможно, держащий плащаницу, Никодим с кувшином притираний (см. Ин. 19:38—41) и св. жены. На заднем плане может быть видно основание креста.

**Pigritia** [лат. — лень], см. ЛЕНЬ.

**«Porta clausa»** [лат. — «Ворота затворенные»], см. ДЕВА МАРИЯ (4,5).

**«Porta haec clausa erit...»** [лат. — «Ворота сии будут затворены...»], см. ИЕЗЕКИИЛЬ.

**Primavera** [итал. — весна], см. ФЛОРА.

**«Primum querite regnum Dei»** [лат. — «Ищите же прежде Царства Божия»], см. МАТФЕЙ.

**«Probasti me, Domine, et cognovisti»** [лат. — «Господи! Ты испытал меня и знаешь»], см. ПЛАВИЛЬНЫЙ ТИГЕЛЬ.

**«Pulchra ut luna...»** [лат. — «Прекрасная, как луна...»], см. ДЕВА МАРИЯ (4).

**«Puteus aquarum viventium»** [лат. — «Колодезь живых вод»], см. ДЕВА МАРИЯ (4).

**«Qui conceptus est de Spiritu Sancto...»** [лат. — «Рожденного от Духа Святого...»], см. ИАКОВ СТАРШИЙ.

**«Qui tollis peccata mundi»** [лат. — «Взявший на себя грехи мира»], см. ИУДА (Фаддей).

**«Quod huic deest me torquet»** [лат. — «Меня гнетет то, чего ей недостает»], см. ЯЩЕРИЦА.

**«Quos ego!»** [лат. — «Вот я вас!»], см. НЕПТУН (2).

**Regina Coeli** [лат. — Царица Небесная], см. ДЕВА МАРИЯ (1, 7).

«Regnabo, regno, regnavi, sum sine regno» [лат. — «Я буду царствовать, я царствую, я царствовала, я без царства»], см. ФОРТУНА.

**S.P.Q.R.** «Senatus Populusque Romanus» (лат. — «Сенат и римский народ») — девиз, начертанный на штандартах римских легионов. Он использовался до тех пор, пока не был заменен Константином Великим на христианский символ (см. ХР-МОНОГРАММА). Он указывает на присутствие римского солдата в различных сценах из Страстей и из римской истории. Он был переиначен несколькими городами в эпоху Возрождения: S.P.Q.V (Венеция) и S.P.Q.B. (Брюссель).

**Sacra Conversazione** [итал. — Святое собеседование], см. ДЕВА МАРИЯ (14).

**Salvator Mundi** [лат. — Спаситель Мира]. Одно из имен Христа, применяемое к церковному образу, встречающемуся большей частью в искусстве северного Ренессанса и рисующему Христа держащим державу, увенчанную крестом, с рукой, поднятой в благословляющем жесте. Фигура Девы Марии может составлять сопутствующий сюжет.

**«Salve regina mundi»** [лат. — «О царица мира»], см. НИКОЛАЙ МИРЛИКИЙСКИЙ.

**«Sancta Dei Genitrix»** [лат. — «Святая Богородица»], см. ДЕВА МАРИЯ (введение).

**«Sanctam Ecclesiam Catholicam...»** [лат. — «(Верую в) Святую Католическую Церковь...»], см. МАТФЕЙ.

**Sapientia** [лат. — мудрость], см. МУДРОСТЬ.

**«Semper»** [лат. — «Всегда»], см. СОКОЛ.

**«Senatus Populusque Romanus»** [лат. — Сенат и римский народ], см. S.P.Q.R.

**«Sine Baccho et Cerere friget Venus»** [лат. — «Без Вакха и Цереры в Венере жару нет»], см. ВЕНЕРА (2).

**Spasimo, Lo** [итал. — обморок], Дева Мария, теряющая сознание, см. ПУТЬ НА ГОЛГОФУ.

**«Speculum sine macula»** [лат. — «Чистое зеркало»], см. ДЕВА МАРИЯ (4, 5).

**«Spiritus oris nostri...»** [лат. — «Дыхание жизни нашей...»], см. ИЕРЕМИЯ.

**Sposalizio** [итал. — обручение], см. ОБРУЧЕНИЕ ДЕВЫ МАРИИ.

**Sposalizio del Mare** [итал. — Обручение с морем], см. ОБРУЧЕНИЕ С МОРЕМ.

**Stella Maris** [лат. — Морская звезда], см. ДЕВА МАРИЯ (12).

**Stultitia** [лат. — глупость], персонифицированная Глупость, см. БЛАГОРАЗУМИЕ.

**Stylus** [лат. — стиль], см. ДОЩЕЧКА.

**«Sufficit unum (lumen) in tenebris»** [лат. — «Во мраке достаточно одной (свечи)»], см. СВЕЧА.

**«Sum quod eris, quod es olim fui»** [лат. — «Кем вы желаете быть, мы уже были; кем мы являемся теперь — вы будете»], см. СМЕРТЬ.

**Superbia** [лат. — гордыня], см. ГОРДЫНЯ.

**«Sustine et abstine»** [лат. — «Терпи и воздерживайся»], см. БЕРНАРД.

**«Tenuisti manum dexteram meam...»** [лат. — «Ты держишь меня за правую руку...»], см. ФРАНЦИСКА РИМСКАЯ.

ΘΕΟΘΕΝ ΑΥΞΑΝΟΜΑΙ [греч. — «Я расту с помощью Бога»], см. ИРИС.

**«Tolle, lege!»** [лат. — «Возьми, читай!»], см. АВГУСТИН (2).

**«Tota pulchra es, amica mea...»** [лат. — «Вся ты прекрасна, возлюбленная моя...»], см. ДЕВА МАРИЯ (4).

**«Turris David»** [лат. — «Столп Давидов»], см. ДЕВА МАРИЯ (4).

**«Ubi est thesaurus tuus...»** [лат. — «Где сокровище ваше...»], см. АНТОНИЙ ПАДУАНСКИЙ.

**«Vae victis!»** [лат. — «Горе побежденным!»], см. БРЕНН.

**«Vae, vae, vae»** [лат. — «Горе, горе, горе»] — слова, которые кричал орел, см. АПОКАЛИПСИС (11).

**Vanitas** [лат. — суета], см. НАТЮРМОРТ.

**«Veni, electa mea...»** [лат. — «Приди, избранница моя...»], см. КОРОНОВАНИЕ ДЕВЫ МАРИИ.

**Ventris ingluvies** [лат. — обжора], см. ЧРЕВОУГОДИЕ.

**«Verbum caro factum est»** [лат. — «И Слово стало плотию»], см. МАРИЯ-МАДДАЛЕНА ПАЦЦИЙСКАЯ.

**«Vere filius Dei erat iste»** [лат. — «Воистину Он был Сын Божий»], см. ЛОНГИН.

**«Veritas filia temporis»** [лат. — «Истина — дочь времени»], см. ИСТИНА.

**«Veritatem meditabitur guttur meum...»** [лат. — «Истину произносит язык мой...»], см. ФОМА АКВИНСКИЙ.

**Via Dolorosa** [итал. — Дорога скорби], см. ОСТАНОВКИ КРЕСТА.

**Virgo Lactans** [лат. — Дева (Мария) Кормящая], см. ДЕВА МАРИЯ (6).

**Virgo Sapientissima** [лат. — Дева (Мария) Премудрость], см. ДЕВА МАРИЯ (1).

**«Vox clamantis in deserto»** [лат. — «Глас вопиющего в пустыне»], см. ИОАНН КРЕСТИТЕЛЬ.

**«Vox litterata et articulata...»** [лат. — «Грамотная и отчетливая речь...»], см. Грамматика (одно из СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ).

# Дополнительный указатель

Цель данного Указателя снабдить Словарь ссылками на такие темы, как религиозные верования, идеи и социальные обычаи и так далее, о которых идет речь в словарных статьях. Этот Указатель включает в себя значительное число дополнительных статей для «идентифицирующих предметов», которые были упущены в первом издании Словаря.

*(Цифра в круглых скобках указывает на порядковый номер словарной статьи на данной странице. Цифра (0) указывает на статью, начало которой на предыдущей странице.)*

Справочное издание

**Джеймс Холл**

# СЛОВАРЬ СЮЖЕТОВ И СИМВОЛОВ В ИСКУССТВЕ

Зав. редакцией *Е. Узлова*
Корректор *Л. Савельева*
Технический редактор *Т. Кулагина*
Художественный редактор *В. Чернецов*
Компьютерная верстка *Е. Коптевой*

ЛР 064134 («КРОН-ПРЕСС»)
Подписано в печать с готовых диапозитивов. 20.04.96.
Формат 70x100 1/16. Печать офсетная. Бумага газетная.
Гарнитура Таймс. Усл. печ. л. 53,3+32 вкл. Тираж 15 000 экз.
Заказ 67201

Издательский Дом «КРОН-ПРЕСС»
103030, Москва, Новослободская, 18, а/я 54

*По вопросам реализации обращаться по адресу:*
Москва, Огородный проезд, 6
Телефоны: 218-30-03, 218-52-00, 219-82-14

Посетите магазин «КРОН-ПРЕСС» по адресу:
Москва, ул. Новослободская, 18
Телефон 972-14-23

Типография АО «Молодая гвардия»
103030, Москва, Сущевская, 21

**ISBN 5-232-00326-7**